جامعة تونس الأولى

كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية بتونس

مدرسة الدكتوراه : البنيات والنظم والنماذج والممارسات في الأداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية

هيغل ومسألة "موت الفنّ"

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة

إعداد الطالب : المنذر العوني   إشراف الأستاذ: توفيق الشريف

أعضاء اللجنة

الأستاذة رجا العتيري : رئيسا

الأستاذ فتحي المسكيني : مقرّرا

الأستاذ عبد العزيز لبيب : مقرّرا

الأستاذ توفيق الشريف: مشرفا

السنة الجامعية 2008-2009

الإهداء

إلى أبي

إلى أمي التي علمتني أصول المعرفة والحقيقة رغم أنّها لم تدخل المدرسة قطّ.

إلى زوجتي ورفيقتي دربي

إلى اخوتي

إلى أساتذتي

إليه هو... هيغل معلّمي الذي لم أره لكنّي عايشته فكرا ووجودا وإلى كل من يبحث عن الحقيقة

إلى كل من يسعى إليها

إلى كلّ مفكّر

إلى كلّ باحث

لتأسيس وتأصيل الفكر العقلاني

شكر

إلى أستاذي توفيق الشريف لتفضله بالإشراف على هذه الأطروحة وحرصه الدّائم على تصحيح الأفكار والمعاني الواردة فيها وحرصه على أن يكون العمل مستجيبا لكلّ متطلبات البحث العلمي

المقدّمة

1. أطروحة موت الفن بتن تعدد التصورات وسوء الفهم

تعتبر نظرية موت الفن الهيغلية أحد الأطروحات الأساسية التي ضمنها هيغل في مؤلفه الجماليات "ولقد استأثرت هذه النظرية باهتمام النقاد والشراح الذين أفاضوا البحث في المسألة التي كانت محل تصورات مختلفة ومتباينة تصل أحيانا حد التضاد وسوء الفهم"[1] وكأن قدر مقولة "موت الفن" أن تكون "ضحية" تناول خاطئ تجعل الشراح يتعسفون إلى حد كبير في تحميل المقولة مفاهيم تبلغ أحيانا النشاز والتناقض "

وكأنها (أطروحة موت الفن الهيغلية) باتت محل اختلالات في الفهم أفإلى هذا الحد لم يتفق الشراح والنقاد على تصور دقيق وبناء واضح للأطروحة الهيغلية ؟ وهل كان هيغل واثقا من وضوح التصور أم أن المقولة تعد في حد ذاتها ضربا من ضروب الإثارة المزعومة كما يذهب إلى ذلك ظن بعض الشراح والنقاد...؟

لقد تزامنت مقولة موت الفن في الجماليات مع نشأة الرومانسية كتيار فني وأدبي على أنقاض التيار الكلاسيكي ومن المفارقات التي تثير الاهتمام هو أن الفلسفة الهيغلية أعلنت صراحة – مع نشأة هذا التيار الفني الحديث –" موت الفن " وكأن هذه المقولة قد كانت السند الذي يستند اليه بعض الشراح الذين يثبتون عدمية فن عصرهم وموته وسلبيته وبالتالي عدم مسايرته للتطور التاريخي والحضاري حيث يفقد الفن وظيفته التاريخية ورسالته المعرفية والوجودية.... [2] ولكن هل أعلن هيغل موت الفن بمعنى زواله وانتفائه وبالتالي انعدام الآثار الفنية وهل تعني المقولة في ما ذهب إليه البعض زوال الابداع الفني وتقزيم القيم الفنية التقليدية وتهميشها وذوبان المنظومة الفنية بما تنطوي عليه من أبعاد ومقومات يفقد الأثر الفني بانعدامها قيمته كأثر وكإبداع انساني ؟ وهل تعني المقولة أو الأطروحة الهيغلية زوال الفنانين والمبدعين بزوال أسباب وجودهم وحضورهم ؟

---

[1] Marc Jimenez : L'Esthetique contemponaire : Tendances et enjeux : Paris Klincksieck 1999 p24
[2] Marc Jimenez : L'Esthetique contemporaine op . cit. p25

لعل من الأسباب الأساسية والجوهرية لسوء الفهم الذي رافق الأطروحة الهيغلية حول موت الفن هو "أن هيغل قد أثار المسألة في مناسبتين أو في موضعين اثنين لاغير... الموضع الأول كان في المقدمة أما الموضع الثاني فقد كان في الفصل الثالث من الجزء الثاني كتاب الاستيطيقا"[1]

ولقد أشار هيغل في المقدمة إلى أن الفن في عصره وتحديدا الفن الرومانسي لم يعد ليلبّي حاجيات البشرية وسعيها نحو المعرفة المطلقة والحقيقة الكلية فلقد فقد الفن الرومانسي رسالته وحيويته التي طالما أسسها المصريون واليونانيون وفنانو العصور الوسطى... فلقد كان الفن يشكل بالنسبة اليهم نظاما معرفيا وسعيا متواصلا ودؤوبا نحو إدراك المطلق في كليته وتفرّده ليكون بالتالي شيئا من الماضي وعليه فإن موت الفن مثلما سنحاول ابرازه في عملنا في أحد معانيه وأبعاده هو البقاء في الماضي.[2]

ومن هذا المنطلق بات الفن الحديثُ موضوع معرفة وتأمل لقد بتنا في حاجة أكيدة للفلسفة لفهمه ولم تعد الحاجة أكيدة إليه بالنسبة إلينا إذ لم يعد الفن ضروريا كما كان الشأن عند القدامى. لم يعد يلبي حرصنا نحو ادراك الحقيقة، نحو ادراك المطلق،[3] نحو السعي إلى الالهي وبالتالي أضحت الحاجة ملحة عند المحدثين الى علم الجمال، الى فلسفة الفن فلقد استبدلت الحداثة الفن بموضوع جديد ألا وهو فلسفة الفن وكأن الحاجة أضحت معرفة الفن معرفة فلسفية وتأملية بدلا من أن نخلق أثار فنية ونبدع أعمالا ضخمة. ولا يمكن عزل أطروحة موت الفن الهيغلية عن فلسفة التاريخ عند هيغل إذ أن الفن الرومانسي يمثل نقطة اللاعودة، نقطة نهاية الفن من حيث هو ابداع وخلق، ومن حيث هو تطور للمطلق ومنحى لادراك الحقيقة والفضاء إلى الجوهري وإلى ما وراء الحسي، فلقد كان الفنان الكلاسيكي يذوب في صميم عمله الفني لقد كان حريصا على إثبات أولوية الأثر من حيث هو ابداع وتصميم حقيقي للفكرة وتمظهر حسي للحقيقة.... لقد كان الفنان الكلاسيكي يختفي وراء الأثر ليبرز معانيه ودلالاته فلقد كان (الفنان الكلاسيكي) حريصا على تثبيت مبدأ أساسي لا محيد عنه... انه أولوية الابداع الفني أولوية الفن على ما عداه من عناصر الانجاز الفني ومقوماته.

---

[1] Ibid p25
[2] HEGEL(G .W.F)Esthétique ;Introduction ;Trad ;Jankélevitch ;Paris Aubier,1944 ;P43
[3] Ibid p42

أما الحداثة فقد تخلت عن هذا المبدأ وعوضته بتهميش الأثر الفني تقزيمه وقوّضت أركان الابداع ومقوّماته، لقد حطت من المعايير التقليدية والثوابت الكلاسيكية إذ أضحى الأثر الفني الحديث مجرّد زخرف وكساء يبرز من خلاله الفنان ذاتيته وأسلوبه" إذ تراه يعلي من هذه الذاتية إلى حد يصبح فيه العمل الفني مهمشا وثانويا، وإلى حد يكون فيه الأسلوب الذاتي عنصرا جوهريا مقابل الأثر ذاته الذي فقد مقوّماته وصار مجرد لحظة يسعى من خلالها الفنان إلى صياغة ما يريد وانجاز ما يسعى إلى تحقيقه" [1] فانقلبت بذلك المعادلة بأن يصير الفنان جوهر العملية الفنية برمتّها بعد أن كان يختفي وراء عمله حيث كان الأثر الفني هو الأساس في أي إبداع كلاسيكي فقد أضحى الفن في العصر الحديث أداة مناسبتية لفنان لا يريد من وراء العمل الفني غير تضخيم ذاتيته إلى الحد الذي يفقد خلاله الأثر والشكل الفني كل قيمة ممكنة إذ تجاوز الفنان الحديث كل الضوابط الفنية وكل الحدود الممكنة التي يضبطها الأثر من حيث هو وحدة بين الشكل والمضمون... ما عاد الفنان الحديث يتقيد بضوابط جوهرية وأساسية تعد الركن القويم لمضمون الفن وشكله ومن ثمة فان الفنان الحديث ألغى كل التحديدات التي يستوجبها أي شكل فني ليلغي بالتالي الأثر في حد ذاته وتصبح ذاتيته المقوم الجوهري لأي عمل والذي أضحى يخضع تماما لمشيئة الفنان واساليبه ولقدراته ومواهبه وليصبح –بالتالي– العمل الفني مناسبة صريحة يثبت فيها الفنان ذاتيته ومنهجه وأفكاره دون مراعاة لطبيعة العمل الفني في حد ذاته...

وعليه يكون العمل الفني أداة حرة للفنان يبرز من خلالها ما يريد ابرازه وما يريد تبليغه من أفكار وأراء وصور وكأنما الأثر الفني فقد أبعاده الأساسية والثابتة بما هو غاية في حد ذاته بما هو المنطلق والمنتهى، بما هو الأساس والأصل ليصبح مجرد وسيلة، مجرد حطة عبور للفنان، [2] إنه (الفنان) يقوض أركان العملية الابداعية الفنية ويصير من ثمة الشكل الفني مناسبة لتأكيد حضور طاغ لحرية الفنان التي تقصي كل أركان الانتاج الفني القويم فلقد قوّضت الحرية اللامتناهية كل المعتقدات والمفاهيم والتصورات التي كان القدامى يصوغونها بشأن المطلق والإلهي إذ كان الفن لديهم تعبيرا حسيّا عن الحقيقة وعن الوجود.

---

[1] هيغل:الإستيطيقا: الفن الرومنسي ،ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ،1979ص 122

[2] نفس المصدر ص129

إن هذا التصورات الحديثة للفن قد تنال من ماهيته الأصلية ومن هويته وقد تجعل من وجوده محل تساؤل لغياب المرجعية التي تؤسس كل عمل فني ممكن وكأنما التصورات الحديثة التي أساءت فهم الأطروحة الهيغلية قد عجلت بموت الفن والقضاء على مرجعيات أي عمل فني وثوابته لأننا أصبحنا نصف كل الأعمال على اختلافها بأنها أعمال فنية رغم أنها تفتقر إلى أبسط مقوّمات الفن ولا تتقيّد بضوابط أشكاله أو مضامينه....

وبهذه المعنى أيضا وعلى ضوء ما أنجزته الحداثة من تصورات بشأن الفن حرّي بنا أن نؤكد أنه لا وجود لمفهوم ثابت وازلي ومحدد سلفا للفن وللآثار الفنية، فمفهوم تاريخية الفن هو المرجعية الأساسية التي تسند إليها فلسفة الفن، إذ يظل مفهوم الفن والنظرة إليه مرتبطان أشد الارتباط بالثقافة التي ينتمي اليها وبالحضارة التي تنجزه، ذلك أن الثقافة تشكل كلاً عضويا يحدد مكوناته، إذ يستحيل على كل ثقافة وكل عصر أن يحددا سلفا الموقف والتصور من الفن لأن الأثر الفني هو بالأساس حصيلة عصره وزمانه وثقافته "بل أن المفهوم (مفهوم الفن) في حد ذاته يتطور ويتغيّر حسب السياق التاريخي والاجتماعي وهو ما يؤكد على تاريخية الفن وزمنيته[1]".

ويستفاد أيضا أن الفن قد يندثر، قد يفقد أهليته في الوجود، قد يعجز عن إثبات ماهيته في المجتمعات الحديثة ما بعد الصناعية حيث تغلب التقنية على ما عداها من الأشياء وحيث تفقد الأبعاد الروحية أهميتها وجدواها في الحضارة الصناعية وبالتالي يختفي الأثر الفني شيئا- فشيئا- تدريجيا في صميم الحضارة الصناعية والثورة التكنولوجية الهائلة وبهذا المعنى فإن الفن لم يمت بل فقد احقيته في الوجود وفي الديمومة... إن ذوبان الأثر الفني في التقنية الصناعية يعني أن كل الأشكال الفنية قد بنيت وأنجزت وأن الحضارة الفنية قد شكلت مختلف الأنواع ومختلف الاثار الفنية وبالتالي ماعدا شيئ تنجزه أو تبدعه... وبهذا المعنى أيضا يكون تاريخ الفن قد اكتمل وانجز ولكنه لن يقف، فالفن يظل موجودا ولو كان مخفيا في صلب الحضارة التكنولوجية ومابعد الحداثوية...

---

[1] يؤكد أدرنو على تاريخية الفني في كتابه La théorie esthétique

وعليه فقد حددت الأثار الفنية تاريخية الفن وزمنيته ذلك أن الفن يتطور من حقبة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر وبذلك نكون قد قبلنا المعادلة الأصلية وهي أن التاريخ والثقافة هما ما يحددان طبيعة الأثر الفني.[1]

وما يمكن التأكيد عليه أيضا هو أن نظرية أو أطروحة "موت الفن" الهيغلية قد أدت إلى ظهور الثورات الشكلانية الكبرى في الفن المعاصر و التي مست من المعايير والضوابط التقليدية ومن القيم الأساسية التي سادت الآثار الفنية لفترة طويلة و لحقبات تاريخية طويلة، فلقد طالت هذه الثورات الشكلانية و هذه المتغيرات الجوهرية كل الفنون (الرسم والنحت والعمارة) وفي الموسيقى أيضا إذ بحث الفنانون المحدثون على التحديث في الشكل وليقطعوا من ثمّة التواصل مع الأبعاد الكلاسيكية و التقليدية انه التمرّد على النواميس التي سادت طويلا ، انه البحث المتواصل عن الجديد و المستحدث.

وتكمن المسلمة الأساسية لمسألة "موت الفن" في استيطيقا هيغل في أن العلاقة التي تربط الفن بالدين وبالفلسفة ليست علاقة متزامنة، بل تندرج ضمن تصور تاريخي حيث تشكل الأثار الفنية الحلقة الأولى من حلقات تطور الحقيقة ونمو المطلق، مهمتها الربط بين الزائل والشمولي وبهذا المعنى يحقق الفن المصالحة الحسيّة بين الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية للفكر الشمولي غير أن هذه المرحلة محكوم عليها بالإجتثاث والموت من قبل الدين المسيحي كما هو الشكل الأرقى للأديان في المدوّنة الهيغلية والذي بدوره يجد حقيقته في الفكر الفلسفي المفهومي وعليه فإن الموت هنا يفيد أن الفن لم يعد متطابقا مع ماهيته الصورية والتفسيرية. إن نهاية الفن أو موته هي بالأساس انحلاله حيث لم يبق للفن–في النسق الهيغلي– مهمة تاريخية إذ ينتقل النمط الأنموذج للحقيقة وللمعرفة إلى الفلسفة .[2]

وترتبط مسألة "موت الفن" أيضا بطبيعة المجتمعات الحديثة وخصوصياتها لكونها تميل إلى التأمل والتفكير المجرد[3] ومن ثمة فإنه لم يعد للفن وظيفة تاريخية ورسالة معرفية وبالتالي أيضا فإن هذه المجتمعات قد انفصلت عن الفن ولم تعد تحيا فيه إذ أصبحت علاقتها به خارجية،

---

[1] Adorno ;(TW) la théorie esthétique ;Trad, Jimenz(Marc),paris,Klincksieck1996 ,P17

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،مدخل إلى علم الجمال وفكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة ،بيروت،1978 ص34

[3] هذه المسألة بيّنها جان ماري شافر في كتابه :الفن في العصر الحديث ،ترجمة فاطمة الجيوشي ،الفصل الثالث :نظام الفن من ص 185 إلى نهاية الفصل تقريبا .مطبعة وزارة الثقافة دمشق 1996

علاقة تخارج وتمايز وكان الفن ما أضحى يلبي حاجتنا وهذه القضية ترتبط لدى جان ماري شافار-استنادا الى هيدغر- لمسألة أخرى وهي" أن كل ثقافة تاريخية تشكل كلا عضويا مغلقا على ذاته ، رؤية حياتية يمتنع بلوغها على من لم يكن جزءا منه

لقد فقد الفن في زمن الحداثة كل ما كان يمتلكه من حيويته، فقد حقيقته وذابت ماهيته الصورية وانتفت ماهيته التفسيرية.[1]

وعلى هذا النحو فإن موت الفن يعدّ بمثابة شرط امكان منطقي وتاريخي لنشأة الاستيطيقا بما هي فلسفة الفن أو معرفة لماهيته إذ لا تستقيم دون ربطها "بموت الفن" وانحلاله حيث لابد من وجود مسافة فاصلة بين الفن ونظريته[2] ولأجل هذا ترتبط الجماليات الهيغلية ارتباطا وثيقا بمسألة "موت الفن" لأن معرفة تاريخ الفن والنظر في أشكاله وفي تطوره لا تجوز دون النظر إلى الفن بما هو شأن من شؤون الماضي. وقد اكتملت ماهيته بمعنى أنه يستحيل في التصور الهيغلي أن تنشأ فلسفة الفن زمن الفن الاغريقي حيث كانت الأشكال الفنية تجسّد التواصل بين الشكل والمضمون والوحدة بين الحسّي والروحي.

وعليه فإن لموت الفن بعدا إيجابيا لأنه يجعل المعرفة النظرية التي تخصّه أمرا ممكنا بل وواقعا كما تجعل الجثة الطب الشرعي مجالا علميا وحقيقيا ومن هنا نتبين الصلة الضرورية بين الموت والحياة حيث يكون الموت لا مجرّد نهاية بل بداية مرحلة جديدة -إن" موت الفن" يمثّل مثلما أسلفنا الذكر الضرورة المنطقية لنشأة فلسفة الفن بوصفها معرفة للفن كوحدة نظامية لا تكون ممكنة إلا متى كان الفن شيئا من الماضي ولا يمكن أن تنجز الجماليات معرفة جزئية وخبرية للفن كتحديد تاريخيته وبيان أوجه نقده بل أن مهمتها هي تنمية ضرورة طبيعتها الداخلية والبرهنة على هذه الضرورة فوحدة ما هو مكتمل وفقا لماهيته تمكن معرفته وفقا لضرورته المنطقية والتاريخية.

ومن ثمة فإن نهاية الفن ترتبط بشكل وثيق بمطلب ماهية الفن وتاريخه إذ أن إدراك التطور التاريخي والديالكتيكي لشأن ما ومتابعة الازدهار التدريجي للماهية في أطوارها

---

[1] Hegel ,Esthétique ,op,cit,P43

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرومنسي،ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة بيروت،1979 ص137

ومراحلها المختلفة والمتتابعة حتى تبلغ نهايتها وكمالها الأقصى لا يكون ممكنا إلا متى كانت المعرفة قد ولّى عهدها وانقضى.

أضحى الفن–إذا– محور تأمل وعندئذ تخضع الأعمال الفنية للمساءلة وللنظر في مشروعية وجودها وكأنّ الفن الحديث يعيش أزمة المفهوم ولبس الماهية في زمن النقد والتأمل فلقد تمت النقلة في الحضارة الحديثة من الفن الخالص إلى التنظير الفلسفي للفن مما أوقعه في أزمة موضوع فلئن كان الفن يعبّر في الماضي عن الحقيقة في أشكال حسيّة فإنه لم يعد له الآن موضوع محدد وهدف مرسوم، إذ تصدّعت العلاقة بين الشكل والمضمون وأضحى المجال فسيحا لظهور المبتذل والهامشي فلقد أضحى كل شيء قابلا لأن يكون موضوعا فنيا مادام الفن قد فقد قيمته الأصلية كتعبير عن المطلق لتتحوّل الآثار الفنية إلى مجرد أكسية وزخارف يعبر من خلالها الفنان عن ذاتيته فيتم تضخيم الجوانب الذاتية[1] ويقزّم الأثر الفني متى توفرت الحرية اللامتناهية للفنان ويكون الابتذال القاعدة التي تسيطر على العمل الفني ليغيب كل معيار تقويمي متماسك وعليه تمنح الذاتية شرعية اثبات وجودها بصفة لامتناهية "وليتبخّر العمل الفني في بناء نظري لا يكون الموضوع الظاهر أكثر من رقم معتم [2]" وحيث تكمن الأولوية الصريحة في الإجابة على سؤال ماهو الفن ؟ "فكأنما الموضوع الأكثر أهميته هو العثور على ماهية الفن في وضع معرفي خاص به وحسب [3]"

يبدو إذن – ممّا تقدّم–أنّ هيغل قد أقرّ بموت قريب وآت للفن الرومنسي وللفن بوجه عام، لكن هذه المقولة (موت الفن)وإن تبدو في ظاهرها منطوية على تثبيت الموت بمعناها التقليدي وهو النهاية فإن باطن المقولة غير ذلك تماما ؛إذ أن الموت المقصود هنا ليس إنتفاء الأثر الفني بقدر ما هو إنحلال الوحدة التامة بين الشكل والمضمون بما هي السّمة الأساسية للفن الكلاسيكي . ومن ثمّة فإنّ تصحيح الدّلالة أصبح أمرا ضروريّا لأنّ الموت هو المؤشّر الأساسي لميلاد الإستيطيقا وولادة الفن المعاصر .وعليه فإنّ كلّ فترة لاحقة تأتي على أنقاض الأشكال الفنّية الرومنسيّة هي بشكل أو بآخر عود على بدء . وتنطوي مقولة موت الفن وانحلاله على مسلّمات أساسيّة في النسق الهيغلي وهي أن النمط الأنموذج للحقيقة وللمعرفة قد انتقل إلى

---

[1] هيغل :الفن الرومنسي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص113

[2] جون ماري شافر : الفن في العصر الحديث مرجع سبقت الإشارة إليه ص10

[3] نفس المصدر (ص11).

الفلسفة والتي أضحت ممثّلة لشكل المطلق والذي يجد مضمونه في الدّين ،"وهذه هي بداية الإنقلاب الذي حصل في فلسفة هيغل بعد الفينومينولوجيا " [1] ؛إذ يكف ّ الفن على أن يكون "معلما للفلسفة "[2] كما هو الحال عند شيلينغ .وتندرج نظريّة موت الفن عند هيغل ضمن إعادة بناء الحداثة الأوروبيّة وتحويلها إلى مقولة إشكاليّة من خلال إعادة قراءة تجربة الوعي" والتي لم تعد متعلّقة بهذا الموضوع أو ذاك بل بذات نفسها"[3] .ويستشف ّ من هذه التجربة أنّ الوعي ليس أصلا بل هو مهمّة وأنّ الروح ليس جوهرا بل هو ذات يكشف عن نفسه في الوجد الدّيني [4] ،ولمّا كان الأمر كذلك فإنّ الوعي الحداثي قبل هيغل لم يتخطّى عتبة الوعي بالذات ولم يبلغ مرتبة الروح الذي يعبّر عن روح الشعوب بما هو وسيط كلي وجماعي "يجسّد الأبعاد الثقافيّة للوجود؛الأبعاد التقنية والسوسيولوجيّة والإقتصاديّة والفنّية والدينية والفلسفية "[5] .

إلى هذا الحدّ يمكن التأكيد على أن الفن قد أصبح اليوم لفظا إشكاليا يثير الكثير من التساؤلات والهواجس في الفكر البشري لأنّه قابل لتأويلات جماليّة متعددة قد تصل أحيانا إلى حدّ التناقض ،إذ لا توجد نظريّة جمالية قادرة بمفردها على أن تفسّر الظّاهرة الفنية في ظل الإنفجار الإستيطيقي الهائل ،ذلك أن إنحلال الأثر الفني اليوم يعني أن الفن قد أصبح حدثا وحضورا وفعلا تلقائيا وانفعاليا مما يجعل العمل الفني أكثر إنفتاحا وتأويلية.فأنما وجود الفن يصاحبه في الآن نفسه نفيه وتغييبه .

وفضلا عن ذلك فإنّ ظاهرة موت الفن آلت اليوم إلى إستعادة الحداثة كمقولة جمالية تبحث في آليات التجديد وتحطيم الشموليّة والكليانية ،"إذ أن أحد مصادر الفن المعاصر هو عدم قابليته للإرجاع لأي سلطة وعدم مع أي نفوذ فهو يجنب الذات مآزق الإدّعاءات المعرفيّة ،فهو يضع نفسه في نفس الدرجة من المطالبة بمجال حياتي يستطيع أن يكون حصنا ضد مجتمع يجهد نفسه لإدارة كلّ أبعاد الوجود الإنساني "[6] .وعليه فإن العمل الفني اليوم يبدو وكأنّه كلّ ما

---

[1]ابو يعرب المرزوقي ،عرض كتاب هيغل الأول:المجلة التونسيّة للدّراسات الفلسفيّة ،العدد 44-45،سنة2009

[2]فتحي المسكيني :هيغل بالنسبة إلينا أو التفلسف بعد الروح، المجلة التونسيّة للدّراسات الفلسفيّة العدد44- 45 (2009)

[3]نفس المرجع ص 9

[4]نفس المرجع ص14

[5]Bourgeois(Bernard),Hegel l’Ancien parmi les modernnes,Revue Tunisienne des etudes philosophiques n°44-45,2009,P6

[6]هابرماس :في الأزمنة الحديثة ، عدد449، ديسمبر1983

ينجز وراء الرفض وبالتالي فإنّ الفن المعاصر يفلت من كل تحديد ماهوي فهو لا يخضع إلى التحديد الماقبلي ولا الماهية المفروضة عليه أصلا .

2- منهجية الأطروحة

لقد ارتأينا أن نعنون الباب الأول من الأطروحة بموت الفن وميلاد الاستطيقا لأن ميلاد الجماليات كمبحث يتناول الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بمسألة موت الفن إذ أن بقاء الفن في الماضي من حيث هو أحد دلالات مصطلح موت الفن ومفهومه يعد شرط امكان ضروري لولادة الاستيطيقا.

وعليه فإن الاستيطيقا ترتبط ارتباطا وثيقا في لحظة التأسيس والنشأة بمسألة موت الفن وبالتالي فإن وظيفتها ستكون النظر في وظيفة النشاط الفني ومعانيه ودلالاته فكان لابد أن نبدأ ببيان التحولات التي طرأت على تاريخ الفن ومبحثه ومن ثمة كان عنوان الفصل الأول من الباب الأول تحديد النقلة التي أبرزها هيغل في الاستيطيقا الحديثة من نظرية الذوق الكانطية إلى ميلاد فلسفة الفن إذ أن اللحظة الفارقة بين الفلسفة النظرية الكانطية والفلسفة المثالية الهيغلية تكمن في التأكيد على أن نظرية الذوق أضحت شأنا ثانويا ومهمشا في فلسفة الفن عند هيغل.

وتتسم المقاربة الهيغلية للفن في التأكيد على الترابط الوثيق بين الفن والفلسفي بين الفكر والجمال، بين التأمل والابداع بمختلف أشكاله الفنية ذلك أن الجميل يمثل في أحد لحظاته التاريخية تعبيرا عن الحقيقة وتجسيدا للمطلق في أشكال فنية متنوعة وهو ما يترجم اتحاد الحق والجمال وتطابقهما داخل وحدة لا يتمايز فيها العقلاني عن الجمالي إلا بالشكل.

فمتى كان الفكر والحقيقة هي الفكرة منظور أليها في ذاتها أي فكرة خالصة يكون اللوغوس شكلها الأقصى وأنموذجها الأرقى أما في الفن فإن الجمال عند هيغل يشكل ميدان التحقيقات العينية للفكرة أو للحقيقة وبالتالي انتقالها من مقولة منطقية الى مقولة فنية جمالية.

إن أهمية الاستيطيقا تكمن في كونها نظرة تأملية للفن تحدد خصوصياته وطبيعته وضرورته ولذلك سعينا في الفصل الأول من الباب الأول الى تحديد طبيعة الفن وضرورته.

وتتجلى طبيعة الفن الجوهرية في كونه يعبر عن الروح المطلق وعن الإلهي في شكل حسّي وموضوعي وفي كونه يجسّد مبدأ الحرية والتقليص من حدة وسلبية المحاكاة ذلك أنها تحكم على الجمال بالاندثار والزوال إذ ما جعلنا منها هدفا أسمى للفن.

أما كون الفن وسيلة للتحرير فإن ذلك يتجلى في تموضع الانفعالات والعواطف في التمثل الحسّي.

اما ضرورة الفن فإنها تكمن أساسا في الغاء التعارض بين الذاتي والموضوعي وذلك بتحويل ماهو في –البدء – ذاتي إلى مجرى الموضوعية إذ أن منطق الغاء التعارض بين الذاتي والموضوعي يجسّد طبيعة النسق العضوي الهيغلي في بيان أن وجود يعبّر بأساليب مختلفة عن الغاء هذا التعارض وبالتالي دمج الذاتي والموضوعي في وحدة جوهرية متصلة لا تنفصل أجزاؤها إلا إجرائيا وإلا لكانت وحدة عرضية فالتاريخ والحضارة والروح تشكّل في النسق الهيغلي أمثلة مختلفة تدل على الوحدة بين الظاهر والباطن.

ولأن مسالة موت الفن ترتبط أيضا بأبعادها الحضارية والتاريخية فإننا سعينا في الفصل الثاني من الباب الأول للأطروحة إلى تحديد الاستتباعات الحضارية والتاريخية لموت الفن وبيّنا طبيعة الانتقال من العصر البطولي إلى العصر الحديث وما ميّز هذه النقلة واثرها لدى المجتمعات الحديثة، إذ لم تعد للفن في الأزمنة الحديثة والمعاصرة رسالة تاريخية فالفن وبسبب طبيعته الشكلانية لم يعد قادرا على أداء دوره في التعبير عن الحقيقة ولم يعد من ثمّة الوسيلة الأمثل للتوفيق بين الظاهر والباطن ولتحقيق الوحدة بين الواقع المتناهي من ناحية والفكر الشمولي من ناحية أخرى.

ولعل تاريخ الفن هو الذي يجسّد بوضوح التحولات التي طرأت على الممارسة الفنية والتي أدت إلى انحلال الفن وموته وهو تاريخ (نقصد تاريخ الفن) يجسّد التحول من فن رمزي ذي انحلال أولي إلى فن مسيحي رومانسي يكشف بوضوح الانحلال التام لأشكاله الفنية

ويتوسّطهما الفن الكلاسيكي الإغريقي والذي يكشف عن التوازن بين الشكل والمضمون ومن ثمّة فقد عنونّا الباب الثاني بتاريخ الفن من الانحلال الأول إلى الانحلال التام. إذ أن اللحظة الأولى لتاريخ الفن في فلسفة هيغل تنطلق بالفن الرمزي المصري القديم والذي يتميز بالانحلال واللاتوازن بين الشكل والمضمون حيث تكون الفكرة عقيمة وعمياء بالتالي فإنها تمثّل فقر الروح المدفوع إلى آخره ولذا يحصل في الفن الرمزي الفصل بين المعنى والمدلول (المضمون) والشكل (التحقق المحسوس) وبالتالي تنشأ العلاقة غير المتلائمة بين الاشارة المحسوسة والمضمون الروحي إذ أن المدلول لا يرتبط إلا بشكل جائز بالواقع المحسوس، وعليه تكون الدلالة الروحية في الفن الرمزي (فن العمارة) عاجزة على التعين في الأشكال الحسّية ومن ثمة يظل المطلق ذا مضمون مخفيّ وجوانية مبهمة كما أن الشكل الحسي لا يدل على ذاته بالتالي يكون الشكل الحسي غير مكتمل البناء ولذا فإن الفن الرمزي يمثّل – تاريخيا – في فلسفة الفن عند هيغل مرحلة التكوين إذ أن الشكل المحسوس (الأهرامات) لا يعبر إلا بشكل مبهم وناقص على الباطنية الروحية التي تعلمه ومن ثمة يشكل الفن الرمزي الانفصال الأولي بين الشكل والمضمون إذ تظل الفكرة الجمالية مجرّدة تفتقر للوضوح والتحقق الذاتي.

وتلي الصورة الرمزية للفن ذات الاختلال بين التحقق الحسي والمدلول صورة أخرى هي الصورة الكلاسيكية والتي تتطابق تاريخيا اللحظة الإغريقية، فلقد أضحى للشكل مدلول خاص به وهذا ما تحقق في الصورة الإنسانية، إذ الشكل الانساني هو القادر لوحده على الكشف عن الجوانب الباطنية والروحية، ومن ثمة يكون هذا الشكل عاكسا للروح ومضمونه وبالتالي يصل الروح في الفن الكلاسيكي إلى مرتبة من الطبيعة ويسمو عن التجسيدات الحيوانية إذ يقع تصوير المطلق وتجسيده في الفردانية البشرية وهو ما يطلق عليه هيغل النزعة التشبيهية وهي النزعة التي تصوّر المطلق والإلهي في صورة بشرية (فن النحت) والتي تضفي أيضا على الآلهة صفات الانسان.

إن مثال الفن الكلاسيكي لا يعرف الانفصال بين الشكل والمضمون والتباين بين الذاتي والموضوعي غير أن هذا التوازن بين الظاهر والباطن ما يلبث أن يتحول إلى اختلال نهائي وتام في الفن الرومانسي مما يؤدي إلى نهاية الفن وموته، ذلك أن التطور الروح المطلق والوعي المتزايد لدى الانسان بذاته ومن ثمة عدم اكتفائه بالخارج وبالظاهر للتعبير عن باطنيته

جعل الذات الانسانية ترتدّ إلى ذاتها ولينشأ بالتالي مبدأ جديد -في الفن الرومانسي- وهو مبدأ الذاتية المطلقة إذ صار الحسيّ ذاتية روحية.

ومن ثمة أصبح هدف الفن الرومانسي صيانة الاستقلال الفردي وجعل الوعي الروحي لله قابل للادراك وعليه أيضا لم تعد غاية الفن الرومانسي جعل الخارجي والحسّي يعبران عن الباطني والداخلي، فالفن الرومانسي (الفن المسيحي) يقدّم فهما جديدا للجمال والذي يتجسّد في توافق الروح وتلاؤمه مع ذاته بعد أن كان الروح (في الفن الكلاسيكي) متوافقا مع الخارج ومع الشكل الانساني إذ أن التجسيدات الفيزيائية لم تعد تعبّر عن الجمال في مدوّمة الفن الرومانسي والمسيحي وبالتالي يتّضح الجانب العرضي للبعد الظاهري حيث يتم تصالح الروح مع ذاته من خلال الأبعاد الروحية وليس من خلال الآخر (الطبيعي).

ولقد ارتأينا أن نعنون الباب الثالث من الأطروحة براهنية مقولة موت الفن حيث بيّنا في الفصل الأول منه النقلة التي تتم -في النسق الفلسفي- من الفن الى الفلسفة ذلك أن طبيعة النسق العضوي تفترض مسبّقا الانتقال من الفن الى الفلسفة بما ان العقل يتطوّر إذ أن الحقيقة ليست معطى أزليا يحصل دفعة واحدة بل هي حصيلة تغيرات تطرأ على الروح من خلال توسّط فعل الوعي تاريخيا. ولما كان الأمر كذلك فإن أول تمظهر للحقيقة هو التعبير الحسي عنها والذي يتبدّى في الفن على اختلاف أشكاله وتمظهراته غير أن هذا التمظهر سرعان ما يزول ليتبدى في النهاية شكل أرقى وشكل أنموذج للحقيقة وهو الخطاب الفلسفي ذلك أن الفلسفة لا تستأنف -فحسب- المضمون (مضمون الفن مضمون الدين) بل إنها تمنحه الشكل الأرقى وهو اللوغوس وعليه ترى الهيغلية في الفن شيئا من الماضي " ليكون الخطاب الفلسفي غاية المطلق ومنتهاه"[1].

وبالتالي تتجاوز الفلسفة في قوتها النظرية الفن والذي لم يعد قادرا على التعبير عن الكلّي بسبب طبيعته الحسية المحدودة وعليه يموت الفن من الداخل ومتى كان الفن شيئا من الماضي فإن الهيغلية تشرّع للقول الفلسفي والنظري بشأنه (الفن).

---

[1] Ferry (Luc) Homo Aesthéticus, Grasset 1990 p48

لقد أثبت هيغل سموّ الخطاب الفلسفي العقلاني على الأشكال الفنية حتى يتجاوز المعضلة التي ثبّتها بعض الرومانسيين وهو ما حاولنا تحليله والتي تجعل من الفن المعرفة القصوى مما يحول دون نشأة فلسفة الفن.

ولقد سعينا في الفصل الثاني من الباب الثالث والذي عنونّاه بـــ من موت الفن إلى إثباته (نيتشه نموذجا) إلى تحديد تصوّر جديد للفن ينفي مقولة موته ليثبت ميلاده من جديد، ولئن أكدت الحداثة ميلاد الذاتية المطلقة بما هي أساس المعرفة ومنبع الحقيقة مما يترجم أولوية الخطاب الفلسفي على غيره من الخطابات فإن نيتشه قد بين أن ما انتجته الحداثة من مبادئ عقلانوية وقيم إنسانية تؤكّد سلطة العقل أولويته ليست سوى قيم مغلوطة ووهم، قيم أنتجتها الذات لتبرز علياءها، فلقد حرصت النيتشوية على إصلاح الحداثة وفق رواية تأويلية استيطيقية للعالم وذلك باصلاح ثقافة الحداثة وخلق ثقافة جديدة تتجاوز القيم الأخلاقية والفكرية والسياسية التي أنشأتها. ومن ثمة استبدلت النيتشوية الترتيب القيم الحديث بنمط جديد يكون فيه الفن المثبّت للحياة قوام هذه الرؤية الجديدة بدلا من الرؤية الحداثية التي تعلي من شأن العق وانتاجاته المعرفية، ومن ثمة فإن ما يعترضه نيتشه على الحداثة هو إيمانه المطلق بالعقل وعليه يكون الفن عند نيتشه -بديلا جديد- وسمة من سمات ثقافة ما بعد الحداثة وتأكيدا للحياة وإثباتا لها مقابل قيم النفي والارتكاز التي أنشأتها الحداثة الفلسفية دون وعي منها، ووفق ثقافة ما بعد الحداثة يكون الفن المتحكّم في غرائز المعرفة... هذه الغرائز التي أقصتها الأنساق التأملية الفلسفيىة الكبرى والمعادية للحياة في تقدير نيتشه.

ولقد سعينا في الفصل الثالث من الباب الثالث إلى أن نبرز حدود الاستيطيقا التأملية والتي لم تعد قادرة في ظل المتغيرات -التي طرأت على الفن المعاصر- على البحث في الفن وبيان وظائفه بما أنها تبحث في الماضي أكثر مما تتصل بواقع الأثر الفني.

إن الاستيطيقة التأملية تستند إلى ثوابت ومرجعيات لم تعد بإمكانها البحث في مضمون الأثر الفني كثنائية المادة والصورة التي لعبت دورا طلائعيا في تحديد خصوصيات الإستيطيقة التأملية والتي همّشت وهو ما حاولنا شرحه من خلال التأكيد على أهمية الأشياء الموجودة في الأثر الفني ذاته مثلما يؤكد على ذلك هيدغر، فالأصل في الأثر الفني هو الشيء الماثل فيه إذ

أنه يكتسب ماهيته من الشيء الموجود فيه "كالحجر في المعلم التذكاري أو الخشب في النحت[1]".

إن إهمال المفهوم الأصيل للشيء هو سمة الأنساق الفلسفية التأملية التي حصرته في عوالم عليا ومثالية وأهملت الأشياء الأرضية، ومن ثمة فإن الأهم في الأثر الفني ليس الفنان أو الرسّام بل ما يوجد فيه وبالتالي يكشف الأثر الفني في تقدير هيدغر الحقيقة لا بمعناها المثالي عند هيغل بل بما هي انكشاف لوجود الموجود ومن حيث هي التعبير عن الشيئية.

إن ما يجب التأكيد عليه هو أن مسألة موت الفن ترتبط في النسق الهيغلي ارتباطا وثيقا بموضوع المعرفة المطلقة وبنظامها، إذ ينتمي الفن إلى دائرة الروح المطلق، ولما كان الأمر على هذا النحو فإن الآثار الفنية على تنوعها تجسّد المعنى في شكل محسوس.

وتمثل الفكرة (L'Idée) واقعا فرديا يطلق عليه هيغل في الجماليات معنى المعرفة المباشرة للمطلق، وبالتالي فإن الفن يختلف عن الدين لما هو وعي باطني واحساس عميق وذاتي بالمطلق، وعن الفلسفة من حيث هي الأنموذج الأقصى الذي يفكّر في ذاته وفقا للتصوّرات والمفاهيم.

وبالتالي فإن التعارض بين أشكال الحقيقة الثلاثة في دائرة الروح المطلق ضروري ومنطقي وعليه يكون الاستقلال بينها صريحا لبيان التطور التاريخي لعلاقة الحقيقة بالوجود وعندئذ تكون العلاقة بين أنماط المعرفة وأشكالها علاقة تتدرج ضمن تصور تطوّري وليست علاقة متزامنة إذ تكون الآثار الفنية فيها الحلقة الأولى من حلقات تطور العقل ونموّه وتاريخية الحقيقة كفعل يثبّته الوعي.

ومتى يعتقد هيغل أنه بفضل فلسفته يبلغ الذاتي المطلق ويدركه فإن الفن يصير حتما وبالضرورة شأنا من شؤون الماضي حيث يكفّ الفن على كونه نمط المعرفة القصوى بما أنه لم يعد مطابقا لماهيته الصورية (وحدة الشكل والمضمون) وماهيته التفسيرية (التعبير الحسي عن الحقيقة).

---

[1] Heidegger (M) : L'Origine d'œuvre d'art, trd ; W Brokimeir- Paris, Gallimard – 1962 p27

الباب الأول:

موت الفن وميلاد الاستيطيقا

الفصل الأول :

من نظرية الذوق إلي فلسفة الفن

إن فهم مسألة موت الفن عند هيغل وإستتباعاتها المنطقية والميتافيزيقية تحيلنا بالضرورة إلى الوقوف عند التطورات التاريخية التي طرأت على المواقف الجمالية والفلسفية تجاه الممارسة الفنية وتعتبر فلسفة الفن الهيغلية في هذا الصدد الحدث الأهم في القرن التاسع عشر بما أن الفن أضحى قابلا للدراسة التأملية ذلك أن البحث في مفهوم وأبعاد وخصوصيات الجميل والفن وعدم الفصل بين الفلسفي والجمالي لم يظهر إلا في القرن التاسع عشر مع هيغل ثم ارنست كاسيرر.

وعليه فإن فلسفة الفن الهيغلية تتسم بخصوصيات جذرية فهي تنفي منذ المنطلقات أن تكون للاستيطيقا الفلسفية أبعادا تاريخية فعلية وحقيقية بما أن فكرة الجمال التي لا ينفصل فيها الفلسفي عن الجمالي والحضاري وعن الفني، ظهرت مع الكانطية واكتملت في النسق الهيغلي، فكأنما التفكير التأملي الفلسفي بشأن الجميل والفن قد وجد في الفلسفة النقدية لحظة التأسيس وفي الفلسلفة المثالية الألمانية لحظة النشأة والتحول، لحظة التأسيس في *نقد ملكة الحكم* ولحظة النشأة في *استيطيقا* هيغل، لقد شكلت الفلسفة الألمانية فترة التحولات الفلسفية الكبرى وقيام الفلسفة النقدية التي تحدد شروط إمكان نشاط العقل الإنساني وتحديد مجالاته النظرية والعملية والقيمية وصولا إلى اكتمال النسق الفلسفي بالمعرفة الكلية، المطلقة في الفلسفة الهيغلية وظهور فلسفة الفن التي تختلف عن النظريات الإمبيريقية أو النظريات التي تفتقر للتأسيس الفلسفي، فتبقى مجرد أفكار متعالية ومنفصلة عن تمظهراتها وتموضعاتها الحسية، فتكون حينئذ خارج دائرة التاريخ والزمن وبالتالي فإنها تنحط وتصبح ميتافيزيقيا مجردة عاجزة عن تحديد عيني لفكرة الجميل.

ويؤكد شرينقهام في كتابه *مدخل إلى الفلسفة الاستيطيقية* "أن النظريات الإمبيريقية والنظريات التجريدية للكلي لم ترتق إلى درجة المفهوم الفلسفي للجميل وبالتالي لا يمكن الحديث من خلال هذه النظريات عن فلسفة حقيقية للجمال" لفصلها بين الفلسفي والجمالي وللتعارض والتباين بين الحقيقة والفن[1] ذلك أن الأنموذج الكلاسيكي[2] يتأسس على التقابل بين ما هو فلسفي وبين ما هو جمالي وعلى التعارض بين مجال الحقيقة ومجال الفن.

---

[1] شرينقهام *مدخل إلى الفلسفة الاستيطيقية*، payot 1992 ص.ص 15-16.

[2] المقصود بالأنموذج الكلاسيكي على وجه الخصوص، الفلسفة الأفلاطونية ذات الطابع التجريدي للكلي والفلسفة الأرسطية ذات الطابع الامبيريقي في تصوراتها الفنية.

ولئن اعتبر شرينقهام أن التاريخ الفعلي للاستيطبقا قد بدأ مع الهيغلية، فإن هيغل يبرز أن ظهور فلسفة الفن بما هي مبحث نسقي لا فصل يشوبه ولا تمايز يعتبر به بين الفلسفي والجمالي قد ظهرت مع الكانطية أي مع الأنموذج النقدي في *نقد ملكة الحكم* إذ أن الهيغلية تدين للكانطية بانبجاس هذا المفهوم الجديد أو التصور الحديث في أواخر القرن الثامن عشر حيث حدد كانط المفهوم والغاية من الفلسفة الجمالية "لقد رأى كانط في الفن الوسط الذي يتم فيه التوفيق والاندماج بين الروح المجرد المستند إلى ذاته وبين الطبيعة في تمظهراتها الباطنية والظاهرة ويحدد كانط الوسائل التي يتم بها التوفيق بين هذه العناصر، هذا التوفيق يتم بفضل مفهوم الحرية اللامتناهية للوعي[1]..." بيد أن هذا التوفيق يظل حبيس الذات، أي أنه يستمد جذوره من حكم ذاتي، فهذا التوفيق الكانطي، بين الذاتي والموضوعي، بين الحسي والعقلاني، بين الضرورة والحرية، وبصفة أدق بين متناقضات العقل يتم بفضل عملية تجريد ذاتي لملكات الذات، وتحديدا من خلال اللعب الحر لملكتي الفهم والمخيلة، فهو حينئذ توفيق يتم بفضل شكل الحكم الجمالي ولا مادته أو مضمونه وإذا ما تم التوفيق الكانطي بين الذاتي والموضوعي بفضل شكل الحكم الجمالي، فإن هيغل والرومنسين عموما على غرار شيلر وغوته وشيلنغ سيبحثون عن طريقة ووسيلة أكثر عمقا وتجليا لهذه الوحدة التي تتحقق فعلا بين الحرية والضرورة، بين الكلي والجزئي، بين العقلاني والحسي، وحدة تتأصل في الممارسة الفنية بما هي نشاط روحي وإنساني يؤكد عظمة الروح ونبله وتفوقه على الطبيعة، فالفن يستمد تفوقه ومشروعية وجوده لا من كونه محاكاة للطبيعة[2]، بل من كونه فعلا إبداعيا، إنسانيا يؤكد الوحدة بين الذات والموضوع ويجسد الحرية الإنسانية فهو إذن إبداع روحي يترجم القدرات الذاتية، والبراعة، والموهبة والعبقرية، براعة تجسد البعد النثري والعادي في الطبيعة، وعلى هذا النحو يبتدئ الفن كما لو كان انتصارا على الطبيعة وتفوقا عليها وتجاوزها وتأكيد جليا لتمظهر الروح وبذلك يجسد الفن عمق الروح ووعيه بذاته بعد أن عاد إلى موضوعه وارتد إلى ذاته، وعليه سيكون الفن ممارسة إبداعية تستحضر الحقيقة في شكل حدوس حسية فنية وتجسد المطلق والذي لن يكون ماهية مجردة، بل مطلقا ينمو ويتطور تاريخيا ويحمل في ذاته القدرة على التموضع والاستحالة من ذات إلى موضوع في الأثر الفني.

---

[1] شرينقهام *مدخل إلى الفلسفة الاستيطيقية*، مرجع سبق الإشارة إليه ص 15-16.
[2] ذات المصدر ص.ص 16-17

إن ظهور فلسفة الفن يتزامن تاريخيا مع نشأة الرومسية كتيار فني – أدبي فلسفي ورد فعل تقوم على أنقاض المذهب النقدي أو على وجه التحديد على أنقاض العقلانية النقدية وتؤكد بذلك الشعور والذاتية الحرة والمبدعة في الممارسة الفنية، إذ استأصلت الرومنسية الروح من تبعية القوانين والقواعد الصارمة والتقاليد السياسية والاجتماعية والنواميس الأخلاقية ولتؤكد شخصية الفنان كمبدع وعبقري كما هو الحال عند شيلر وغوته.

ويستفاد مما تقدم أن فلسفة الفن هي تحديدا فلسفة الجمال الفني بما هو أحد الانتاجات الذاتية والحميمية للروح المطلق وبما هو التوفيق بين الحسي والعقلاني وعليه فإن تأسيس فلسفة الفن يعني "أن الفلسفة قد بلغت الروح المطلق وإدراكته، أي أنها قد أدركت المعرفة المطلقة ففلسفة الفن لم تتمظهر إلا عندما أكملت الفلسفة حقل نشأتها وهو الحقيقة المطلقة[1]".

وبالتالي فإن الجمالي لا ينفصل عن الفلسفي بما أن فلسفة الفن أو فلسفة الجمالي الفني ستظهر أحد حقبات تاريخ الروح المطلق في مظهر فني وهو بذاته أيضا تاريخ الفلسفة في مظهر حسي وعلى هذا النحو فإن مهمة فلسفة الجمال هي اكتشاف مضمون الروح المطلق عبر البحث في تاريخ النشاط الإبداعي الفني ومن ثمة "فإن الروح بما هو ذاتية وحرية يتجاوز الموضوعية العاطلة في الطبيعة فهو أرقى من الطبيعة وينقل هذا الرقي إلى إبداعاته[2]".

ولأن الفن يمثل أحد هذه الانتاجات تؤكد الهيغلية النزعة التفوقية التمجيدية للنشاط الفني ذلك أن الفكر يسكن الفني الذي يبدعه الروح ولذا كان الفن جميلا "لأن الجمال ذو ماهية روحية[3]".

ولئن تشكلت الحداثة الفلسفية مع ديكارت بانحباس الذاتية حيث يكون الآنا أفكر مقياس الأشياء وحيث يتجلى الوجود الموضوعي عبر نظام تسلسل الأفكار فإن فلسفة الفن الهيغلية تشكل بداية الحداثة الفنية في التأكيد على أهمية الفن في حياة الشعوب ولدى الحضارات الماضية وفي إعلانها الصريح بشأن انتهاء مهمة الفن في الزمن الحديث والمعاصر[4]"إذ أن الهيغلية تؤكد أن الفن أضحى شيئا من الماضي، حيث انحلت الوحدة الجوهرية والتطابق التام والمطلق والذي كان سائدا في الفن الكلاسيكي كشكل رئيسي وفي فن النحت كشكل جزئي بين

---

[1] ذات المصدر ص 17

[2] *Hegel : Esthétique, Paris Aubier, Introduction* p.10.

[3] Ibid p.11.

[4] *Heidegger (Martin) Nietzsche* : Traduction pKLossowski Gallimard 1971 p.82.

الشكل والمضمون وتجرد الفن الحديث من الجمال الذي كان يصبغ الآثار الفنية الكلاسيكية و أضحى التعبير أكثر عمقا من الممضون وافتقدت الأشياء لاستقلاليتها ولقيمتها الذاتية وأضحى كل شيء قابلا لأن يكون موضوعا فنيا مادامت الغاية القصوى هي رسم وتصوير الذات المطلقة، والباطن على حساب الظاهر، فكأنما الفن يحمل في باطنه وبداخله نهايته أو موته. الفن أضحى شيئا من الماضي لأن الفرد الحديث مال للتجريد والقوانين والتعليم والنظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية) حيث أضحى الفرد الحديث يصوغ موضوعاته صياغة مجردة وأصبح يطلق الأحكام التأملية والعقلية بشأن الفن، إذ تحول النشاط الفني من فضاء تعبر فيه الشعوب والحضارات عن وعيها بالمطلق وعن تصوراتها إلى نشاط فائض عن الحاجة ومالي ومنزه عن الفائدة ولا يدخل في عدد الأعمال النفعية.

إلى هذا الحد يمكن القول أن فلسفة الفن تأتي حينئذ متأخرة إثر انحطاط الفن الكبير (Le grand Art) فكلما تطورت فلسفة الفن إلا وانحط الفن وأضحى شيئا كماليا وقد بلغ هذا الأمر ذروته في الفلسفة الهيغلية والتي تعرض لنهاية الفن الكبير "وتعتبر الهيغلية من زاوية نظر هيدغيرية غير منفصلة عن التوجه العام والذي يربط بين التفكير الفلسفي بشأن الفن والجمال وبين مفهوم الوجود والحقيقة فكأنما التصورات الفنية الجمالية تجد جذورها في الميتافيزيقا أي تعبير أرسطو علم الوجود بما هو موجود[1]" وبهذا المعنى فإن تاريخ التصورات الفنية الفلسفية يجد مبدأه الأول في تاريخ الانطولوجيا، إذ أن كل تحوير وتغيير يطرأ على مفهوم الوجود وتصور الحقيقة يلحقه ويتبعه حتما تحول في الرؤية الفنية، فليست العلاقة بواقع الفن ووجوده هي التي تحدد صيرورة الاستيطيقا ومسارها وتاريخيا والتحولات التي تطرأ عليها وإنما علاقتها بالطريقة أو الوسيلة التي يتم بها تطور وإدراك الوجود ومفهوم الحقيقة، ففي الأنموذج الكلاسيكي الأفلاطوني والأرسطي يتماثل الجميل مع الكائن أو مع الوجود إذ انغمست "الاستبطيقا التقليدية في الانطولوجيا لا تنفصل عن نظرية المعرفة والوجود بصفة عامة حيث لا يكون الفن جميلا" إلا إذا أعاد إنتاج بنية الوجود مثاليا كان أم طبيعيا ويظل الفن حينئذ منحطا في رتبة دنيا مقارنة بالوجود فالأنموذج الكلاسيكي يقوم إذن على الفصل والتباين بين الجمال

---

[1] شرينقهام *مدخل إلى الفلسفة الاستيطيقية* مرجع سبقت الإشارة إليه ص 23.

والفن وبين الحقيقة والفن وبالتالي فإن هذا البراديقم يكرس انحطاط الفن والتي لن تكون ذات قيمة إلا إذا عبرت عن جمال الوجود وروعته، إنه انحطاط الفن مقارنة بالوجود[1]".

وعليه لا يمكن الحديث في ظل هذا البراديقم عن نشأة حقيقية وميلاد حقيقي لفلسفة الفن ولهذا يظل الحديث في مسألة موت الفن في ظل البرايقوم الكلاسيكي معدما بطبعه مادام الفصل بين الفلسفي والنني واضحا بذاته.

أما المرجعية النقدية الكانطية فلقد غيرت المبدأ أو المرجعية فلقد عوضت مقولتي الوجود الأنطولوجي بمفهوم الآنا والذات على وجه التحديد. الذات التي ستكون معيار الجميل ومقياسه وبالتالي فإن الجمال الموضوعي يمكن أن يكون فنيا أم طبيعيا لأنه لا يعدو أن يكون سوى مناسبة للذات الحرة لتعبر ولتبرز الغاية الذاتية لملكات الآنا.

أما الرومنسية فإنها تكرس مبدأ اندماج في الفن والتطابق بين الجميل والفني وعليه تكون الاستيطبقا نظرية فلسفية في الفن وهي أيضا علم الجمال، بما أن الفلسفي لا يختلف جوهريا في المدونة الهيغلية عن العلم.

وعليه فإن الجمال لا يمكن أن يكون إلا جمالا فنيا يتمظهر في الأعمال والآثار الفنية على اختلاف أشكالها ومضامينها فهو (الجمال) يسكن الفن، لكن في مقابل ذلك لا يمكن اختزال الفن في الجميل فهو (الجمال) بالنسبة للهيغلية ليس سوى تعبيرا عن مرحلة من مراحل تطور الفن وهي مرحلة الفن الكلاسيكي حيث "يحصل الوحدة التامة بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع، والتي برزت في فن النحت وعليه يمثل هذا الفن لحظة الميلاد الحقيقي للفن من حيث إن هذه الوحدة تعبر عن الماهيتين التفسيرية والصورية للفني، الماهية الصورية من حيث مبدأ التوافق بين الحرية والضرورة بين الطاهر والباطن، بين الجواني والبراني أما الماهية التفسيرية فتكمن في الوظيفة الانطولوجية وهي التعبير عن المطلق وإذا فمفهوم المثال يتعين بدقة في الفن الإغريقي بما هو فن كلاسيكي أما المرحلة السابقة وهي مرحلة الفن الرمزي فإنها لم تعبر بدقة عن المثال ومازالت الفكرة عمياء لم تتعين وعندئذ مازال الفن بعيدا عن وظيفته الصورية والتفسيرية ذلك أن الشكل والفكرة مازالا منفصلين أو غريبين أما بالنسبة للفن الرومنسي فإن تجاوز الوحدة الجوهرية بين الذاتي والموضوعي فأضحى الجواني والباطني

[1] نفس المصدر ص 225.

أكثر بروزا من الظاهري والبراني ومن ثمة فقد بدأ الحديث عن مسألة موت الفن من حيث هو انحلال داخلي.

وما يمكن التأكيد عليه هو أن التمييز بين الجميل والجليل قد وجد في الهيغلية الأرضية التاريخية والحضارية لنشأته إذ أن الجمال الإغريقي يتوسط الجليل الرمزي والجليل الرومنسي واللذان يمثلان الرياضيات وعلم الحركة في التصور الكانطي وعليه فإن الجمال يتوسط العدم النسبي الرمزي وبداية الانحلال التام والنهائي والذي سيقضي على كل تحددي تفسيري أو صوري للفن.

وإذا ما أردنا أن نبين خصوصيات الرومنسية لقلنا :

* إن الجميل والفن يتطابقان في هذه المدونة ،

* إن الرومنسية ترفع من شأن الفن بما أنها (الممارسة الفنية) تعبر عن المطلق تعبيرا حسيا ذلك أن الفن يعبر عن أسمى وأنبل حاجيات الروح.

بيد أن الهيغلية تجعل من الفن بمثابة المرحلة الأولى من مراحل تطور الروح المطلق وهي مرحلة التمظهر العيني والحسي للفكرة.

1/ - مفهوم الجمال :

إن الفكرة الشاملة ليست أساسا للمنطق والتاريخ فحسب وإنما هي أيضا أساس للفن وللنسق الهيغلي بأكمله، وهي الحقيقة الموضوعية بما أن تجسد وحدة الذات والواقع، وإذا كانت الفكرة هي الحقيقة المطلقة فهذا يعني اتحاد الحق والجمال أو تطابقهما وتماثلهما داخل وحدة جوهرية ولا يتمايزان إلا بالشكل. فالحق هو الفكرة منظور إليها في ذاتها أي فكرة خالصة أما الجمال فهو الفكرة حينما تظهر مباشرة للوعي في صورة حسية، وهو حينئذ درجة من درجات التطور العيني للفكرة، ومن ثمة فإنها (الفكرة) في الجمال أو فكرة الجمال لها وظيفة أكثر تحديدا : فهي تنشئ واقعا فرديا فيحصل عندئذ التطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعا عينيا وحينئذ يكون الجمال نمطا معينا لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي، ذلك أن الجمال ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم وإنما هو في ذاته العيني والمطلق. وإذا كانت فكرة الجمال هي الوجود الموضوعي والمتعين فهذا يبرز أن الفكرة تسعى بطبيعتها للخروج من الذات كي تتموضع، أي

أن الباطن سيستحيل إلى الظاهر وأن الفكرة لا تكون فحسب حقيقة وإنما جمالا أيضا بقول هيغل "حينما نقول أن الجمال فكرة فإننا نريد أن نقول أن الجمال والحقيقة شيء واحد، فالجمال يجب أن يكون في ذاته حقيقيا[1]".

إن الجمال على هذا النحو هو ميدان التحققات العينية والظاهرة للفكرة وتحولها من مقولة أو مفهوم منطقي إلى مقولة فنية جمالية، ويطلق هيغل على الفكرة في الفن، مفهوم المثال وعليه تكون فكرة الجمال الهيغلية. الحقيقة عينها وذاتها ضمن مسارها التاريخي والحضاري وصيرورتها الزمنية ومسارها التطوري ضمن دائرة الروح المطلق، إذ أن الجمال عند هيغل هو ترجمان على أن للتاريخ معنى ومغزى وهدفا محددا وهو إدراك الروح لذاته كروح بواسطة الفكر، ويشكل الجمال أحد الحلقات الأساسية لهذه الدائرة (دائرة الروح المطلق) بل هو يشكل الحلقة الأولى وبداية التاريخ الفعلي لروح المطلق وأول التعبيرات عن الكلي فهو حينئذ "التجسيد الأول للفكرة، تجسيد حسي للحقيقة في تاريخ الإنسانية[2]".

وعلى هذا النحو فإن فكرة الجمال الهيغلية تبرز أن الروح المطلق يبسط في التاريخ ويتمظهر لتحقيق الحق والحرية وانه ليس مجرد جوهر بل ذات تبرهن عن وجودها الحقيقي بفضل الانتاجات والإبداعات الإنسانية الحرة.

وهو يكشف أيضا حياة الروح والذي يصبح بواسطته "مدركا وواضحا وجليا يتوسط الآثار والأشكال الفنية.[3]

إن ارتباط الجمال بالفن في الفلسفة الهيغلية هو تقريبا السمة المميزة للرومنسية الفلسفية التي رفعت من قيمة الجمال حينما ما ثلته بالفن (تماثل الفن والجمال والحقيقة) حيث أضحى للفن مكانة متميزة تساوي مكانة الفلسفة وتضاهيها بل وتتجاوزها أحيانا، لقد كان الجمال ثانويا، وموجها في البراديقم الكلاسيكي، إذ يسكن الجمال، حسب البرادقيم الكلاسيكي، الوجود وبالتالي فهو ذو مكانة دونية لما نعلم أن هذا البراديقم يفصل بين الفن والجمال، فالجمال عند الكلاسيكيين ليس جمالا فنيا بما أنهم يقيمون تعارضا بل تقابلا بين الفن والجمال، بين الفن والحقيقة، فغاية الجمال الكلاسيكي تكن في إنشاء أو إعادة إنشاء واقع مثالي وطبيعي، أو التعبير

---

[1] *Hegel ; Esthétique*, Paris, Aubier 1964, Idée du beau, p.40
[2] *Jimenez (Marc),* qu'est ce qu l'Esthétique, Gallimiard 1997 p.185.
[3] Ibid p.185.

عن روعة واكتمال الوجود، وبذلك فهو مصدر رغبة، وبالتالي فإن الحقيقة بما هي كذلكل تعد جميلة في البراديقم الكلاسيكي.

أما بالنسبة للبراديقم الرومنسي والذي يمثل هيغل أحد مصادره المتعددة والمتكثفة، فإنه يكون بالتالي على خلاف تحدد المرجعية الفنية والفلسفية الكلاسيكية بأفلاطون وأرسطو، وتحدد البراديقم النقدي بالفلسلفة النقدية الكانطية وعليه تكون الرومنسية الفلسفية ذات الطابع النسقي متكثفة منذ لحظتي التأسيس والنشأة، فهي تترجم ثراء المثالية الألمانية وتنوع وتعدد المرجعيات في فهم الواقع والوجود"، فانبثقت الرومنسية خلف التعدد والكثرة، كثرة مؤسسيها، رغم أن بعضهم يرفض أن يكون رومنسيا وساهموا في حقل النشأة والتحول "إذ خلف الاختلافات والتعارض والتباين تنبجس الوحدة....وحدة بنيوية، جلية لا يمكن إنكارها، هذه الوحدة البنيوية هي التي يطلق علها مفهوم أو مصطلح الرومنسية[1].

ولعل القاسم المشترك بين مؤسسي الرومنسية الفلسفية التي قامت على انقاض الرومنسية الأدبية هو "تفسير بنية الوجود انطلاقا من مبدأ واحد ففخته يفسر الوجود بمبدأ الأنا وشلينغ بمبدأ الهوية وهيغل بمبدأ الروح[2].

وعلى هذا النحو فإن فلسفة الفن -أو الجمال الفني على نحو الخصوص- ينصهر ضمن النسق ككل وضمن فلسفة الروح، إذ أن الفلسفة التأملية الهيغلية تماثل بين الحقيقة والجمال، بين الحقيقة والفن، وبالتالي فإن الجمال "يتوطن" في الفن ويسكنه، الفن الذي يكشف المطلق ويموضعه، وعليه فإن المسلمة الأساسية هي أن الجمال لا يمكن أن يكون سوى جمالا فنيا دون سواه، إذ أن الفن نشاط روحي فهو يجسد المثال وينشئ الواقع الحقيقي للروح وهو أيضا يجسد ماضيه وحقيقة الكائن بما هو روح.

إن نقطة البدء في الفلسفة الهيغلية الجمالية هي أن الجمال فني ولا يسكن أي موضع آخر سواه، سواء كان طبعيا أو مثاليا، فماهية الجمال تتمظهر في الأعمال الفنية الخالدة لأنها تخلد الروح وطابعها الراقي والحي.

إن الجمال الفني يكرس العبقرية الانسانية والحرية والابداع وقدرة الذات على تحويل الباطن إلى الظاهر فالجمال لا يكون له مبرر الوجود إلا بقدر ما يكون تعبيرا عن الداخلي،

---

[1] Scherringham (Marc) : Introduction a la philosophie esthétique Payot 1992, p.224
[2] Ibid p.224

الباطني والجواني وبالتالي يكون الفن القضاء الذي بفضله، يتموضع الذاتي ومن ثمة تحققه في شكل خارجي، إذ تستحيل الذات إلى عالم (l'objectivation du subjectif) و يؤكد الجمال الفني التمثيل الحسي أو الحضور الحسي للحقيقة وللفكرة فطبيعة الفن تسعى دوما إلى تموضع الذاتي وهي أيضا طبيعة الذات والحياة، إذ أن الذاتي يشعر-داخل ذاته وبالنسبة إلى ذاته-بنقص واستيلاب فيسعى إلى نفيه عن طريق تحقيق نفسه في الشكل الخارجي وبالتالي فإن تموضع الذاتي هو ضرورة تفرضها طبيعة الذات نفسها ولهذا فإن الحياة أيضا تتقدم دائما نحو السلب وحل التعارض والتناقض بين الذاتي والموضوعي إلى هذا يمكن أن نقول أن الجمال هو الفكرة حينما تظهر مباشرة للوعي في مظهر حسي وهو الذي يجسد تحول الفكرة من ميدان العلم النظري أي من مقولات منطقية إلى مقولات تاريخية وعينية كما أنه لا يجوز الخلط بين فكرة الجمال والفكرة بما هي كذلك : أي تلك التي يفترض المنطق الميتافيزيقي أنها مطلقة، فكرة تشكل مع الواقع وحدة مباشرة وهي الحقيقة في ذاتها وفي عموميتها والتي لم تتموضع بعد. أما فكرة الجمال فلها وظيفة أكثر تحديد فهي تكون واقعا فرديا، حيث يكشف الواقع عن هذه الفكرة ويكون تحققا عينيا لها ولهذا الأبد من أن يكون هناك تطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعا فرديا، عينيا، إذ أن الفكرة في النسق الهيغلي تسعى للخروج من الذاتية كي تتموضع في الواقع الخارجي فهي ليست ذا طابع تجريدي بل لها وجود موضوعي متعين لأن الحقيق لا بد أن يظهر نفسه للوعي لأن انفصاله يكون فارغا وغير ذي قيمة.

إن الحسي لا تحتفظ بأي استقلال لأن الجمال ليس تجريدا لملكة الفهم لقصورها على استيعاب وإدراك الوحدة بين الفكرة وتمثيلها الحسي فهي تقف عند مكونات الحسي لأن هذه الملكة (ملكة الفهم) محدودة بحدود التناهي.

ولعل أهمية الجمال الفني أولوتيه كموضوع بحث في فلسفة الفن الهيغلية يوضح أفضلية الجمال الفني عن الجمال الطبيعي وأفضلية الروح عن الطبيعة، فالجمال الفني يترجم عمق الروح ووعيه بذاته، إذ أن الفن بما هو نشاط إنساني واع وحر يفصح عن القدرات الخلاقة والمخيلة المبدعة للإنسان وللذات البشرية، فالإنسان هو الوحيد وعلى خلاف الموضوعات الطبيعية قادر على ترجمة وتجسيد عواطفه وميولاته وأن يظهر ما يجيش بنفسه، فالإنسان له وجود باطني عميق يستطيع بفضل النشاط الفني أن يظهره فتتحقق الوحدة بين الباطن والظاهر بين البراني والجواني، وحدة تعجز الطبيعة عن إتيانها، إذ أن الجمال الطبيعي مجرد "فالطبيعة

بذاتها ليست جميلة بل هي كذلك بالنسبة إلينا أي بالنسبة للوعي وللإدراك[1] وعلى هذا النحو فإن الطبيعة عاجزة عن الجمع في لحظة جدلية بين الباطن والظاهر، بين الداخل والخارج، إن الموجودات الطبيعية تتحدد بقوى وقوانين خارجية، فما يحرك الأشياء الطبيعية هو هذه القوانين والقوى الخارجية لأنها جامدة وترتبط إلى حد كبير بوجودها الزماني والمكاني فهي حينئذ توجد في تبعية وخضوع تام للعوامل والمحددات الخارجية، أما الإنسان فإنه يتميز عن الموضوعات الطبيعية بالحرية والاستقلال وبقدرته الفائقة على إخضاع العالم الخارجي من أجل ذاته، عن طريق استعمال الأشياء الخارجية. فما يميز الإنسان عن الكائنات الأخرى هو إضفاء الطابع المثالي والشاعري، الشعري على الطبيعة فإذا ما تبدى الوجود الطبيعي كفردية مباشرة لقصوره وعجزه عن تحقيق الوحدة الفردية فيظل بذلك خاضعا تماما للضرورة الخارجية، وبالتالي فإن الطبيعة تكرس مبدأ اغتراب الروح، أي الفكرة مطمورة في الوسط الحسي.

أما الفن بوصفه إنتاج روحي يمكن الروح من أن يتعرف إلى ذاته ويدرك وجوه في شكل موضوعي : "إذ يعكس الفن تاريخ الروح المطلق موضوعيا[2] ومن خلال الجمال الفني الروحي تنكشف الحقيقة بالتوافق والتواؤم التام بين الشكل والمضمون، هذا المضمون هو الحقيقة وهو غير متجزأ وغير منفصل عن الشكل ولذلك مثل الفن اليوناني مثالا للفن الجميل وللوحدة الضماء بين الشكل والمضمون. "إذ بفضل الشكل وبمضمونه يعبر الفن عن الحقيقة، إذ يمثل الجمال وحدة المضمون وكيفية تمظهره والتطابق بين الواقع والفكرة[3]".

إلى هذا الحد يمكن القول إن الجمال هو التمظهر الحسي والموضوعي للفكرة وللحقيقة وللكلي وإذا كان الجميل بمثابة التموضع الحسي للفكرة فإن كل تموضع حسي ليس جمالا بما أن الحسي في العمل الفني لا يحتفظ بأي استقلال، وإنما يعبر عن الروحي وعن الباطني، أما الحسي في الطبيعة فإنه يفتقر إلى النفاذ إلى الباطن وإلى الجوانب الروحية، إن الجمال لا متناه وحر وهو الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع "ولهذا السبب فإن الجمال لا يتحقق إلا في الفن لأنه ينبع من الروح[4]" أما الجمال الطبيعي فهو أو صورة من

---

[1] *Bouveresse* _L'ExpérienceEesthétique_ *Armand Collin* 1998
[2] Scherringham (Marc), _Introduction à la philosophie esthétique_, op.cit p.236
[3] *Hegel :* _*Esthétique*_, Idée du beau op.cit p.33
[4] Ibid p.15

صور الجمال لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة والطبيعة عند هيغل هي "الفكرة في الآخر والفكرة هنا ليست الفكرة في ذاتها وإنما الفكرة مطمورة في وسط حسي[1]".

إن أهمية دراسة هيغل للجمال الطبيعي تكمن في إبراز نقائص هذا الجمال أي ليبرز الجمال الحقيقي وهو الجمال الفني بوصفه جمالا يعبر عن الفكرة والتي تعبر بدورها عن المطلق وعن اللامتناهي وعن الحرية، وهو الجميل حقا، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من الجمال الفني بنفس الدرجة والكيفية التي تجسيد عظمة الروح وتدني الطبيعة، إذ أن الفن هو خلق الروح وإبداعه، أما الجمال الطبيعي فيفتقر للمثال فهو عادي ونثري، في حين أن الفن يخلص موضوعاته من الطابع العرضي والجزئي.

إن الإستتباعات لفكرة الجمال الفني هو أن النشاط الفني ليس تقليدا أو محاكاة لما يجري في الطبيعة وليس تصوير وإنشاء لا واع لموضوعاتها ولصورها وأشكالها المتباينة والمتعددة، إذ أن الفكرة في الطبيعة عمياء وتفتقر من ثمة للتعين والتموضع والتجلي بلغة واضحة في مظهر حسي يحمل في باطنه وحدة عميقة بين الشكل والمضمون، وعليه فإن الفكرة في الطبيعة تظل محكومة بالمصادفة فهي حبيسة الواقع المباشر والنثري وهي أشبه بلغة أفلاطونية بالنفس التي تسعى للتحرر من الجسد لتكون قادرة على التفلسف.

إن الوفاء والالتزام بنهج المحاكاة ذو الجذور الأرسطية والامتدادات الفنية حتى القرن الثامن عشر، تجعل الفنان مقيدا بضوابط المحاكاة وقواعدها ويظل كغاية عمله الاقتراب من الانتاجات الطبيعية وصياغتها ويكون هذا النهج "المحكاة" مصدر الرغبة في حين أن النشاط الفني هو مصدر معرفة بما هو فعالية نظرية كما تبرز ذلك الرومنسية الفنية الفلسفية والتي تحقق التواؤم بين الجمال والحقيقة. ذلك أن الهيغلية بما فلسفة تأملية تختزل الجمال أو الفن في المطابقة بين الجميل والحق إذ أن الغاية النهائية للممارسة الفنية هي كشف الحقيقة، ويكون النشاط الفني مجسدا لحل متناقضات العقل، محققا وحدة التعارضات الكانطية، بين الذات والموضوع، بين الطبيعة والحرية، بين عالم الظواهر وعالم الأشياء في ذاتها، وعليه يكون العمل الفني في الآن ذاته موضوعا وفكرة، وحدة تتجسد في آثار فنية تاريخية وجل هذه التعارضات حققت المصالحة والملائمة فما بينها واقعيا وبالتالي فقد كانت مصالحة في ذاتها.

[1] Ibid p.75

إن الفن لا يحاكي الطبيعة، وإنما يكشفها ويضفي عليها المثالية، يكشفها في هذا التحرر من أسرها، لأن المحاكاة تجعل الفنان لا يتجاوز حدود الطبيعة ولذا تسعى الذات وتعمل على إيجاد مرفأ للحقيقة الجوهرية، يشكل النشاط الفني حلقتها المتوسطة الأولى، فلئن مثلت الإرادة والرغبة السمتين اللتين تجعلان الفرد يسمو على وجوده الحسي والمباشر، فإن النشاط الفني يحرر الروح فعليا من العدمية الوجوبية التي تحيط بالموضوعات الطبيعية وتحاصرها، ويحيلها إلى فضاء أرقى وأسمى، هو فضاء الكشف عن المصالح الرفيعة للإنسان وعن حقيقة الفكرة بما هي وحدة الذاتي والموضوعي واقعيا.

ويحرر الحقيقة من العرضية الزمنية ويخلصها من مملكة الحس المظلم الذي يقلص الجمال الموضوعي إذ أن الطبيعة تفتقر لمبدأ "الحياة" ولكل الجوانب الروحية فهي ليست جميلة في ذاتها وإنما الذات الإنسانية هي التي تضفي على الظواهر الطبيعية مسحة جمالية ذلك أن الجمال الطبيعي ليس موجودا بسبب ظاهره الجميل، وإنما هو جميل بالنسبة إلينا فيكون بذلك مجردا لأن هيئة الظاهرة الطبيعية وشكلها لا ينمان عن تعبير وتجسيد باطني عميق حيث لا تكشف الأشياء الطبيعية عن نفسها ولا عن حقيقة وجودها لافتقارها للوعي ومن ثمة فإن الإنسان هو القادر على إضفاء الطابع المثالي والروحي على وجوده يقول هيغل "يفتقر الجمال الطبيعي للمثال إذ يظل في حالة تجريد عام وعدم تعين بما أنه لم يحقق الوحدة العينية للفكرة التي تتحقق في شكل[1]" وكل ما يبدو من سمات عامة للجمال الطبيعي يوجد بالنسبة لملكة الفهم التي تعقل التساوي والتماثل المجردين، والتناظم مجرد وليس عينيا، لأن والحدة التي قد تبدو من خلال الجمال الطبيعي لا تتميز بمداها المطلق والكلي المتوضع والمتعين، ولذا تظل الوحدة في الوجود الطبيعي متخارجة متمايزة وتغلب عليها القوانين الصارمة فيما يثيره الخسوف أو الكسوف مثلا فينا من أحاسيس ليس نابعا من طبيعة القمر والشمس ولكن من القوانين التي تعقلن مسار المجموعة الشمسية. وما تثيره المشاهد الطبيعية كسكون الليل أو ضياء القمر وجلال السماء من دلالات ومعان لا تنتمي في الحقيقة لطبيعة هذه المشاهد وإنما للحالات النفسية والانفعالات المتولدة عنها، فحين نعجب حينئذ بالطبيعة وظواهرها فهذا يعود لطبيعة تصوراتها عنها، وبالتالي عن صياغة حكم كاملي ذاتي أنشأته ملكة الفهم.

---

[1] *Hegel ; Esthétique,* Idée du beau, op.cit o.96.

إن ما يحكم الجمال الطبيعي هو الانفصال بين الخارجي والداخلي وكأنما الخارجي لا صلة له بالداخلي، بينما الفكرة في الجمال الفني تتحقق في الفردانية الروحية، أي في الممارسة الإبداعية الفنية التي تشكل الفضاء المطابق لمضمون الفكرة، وعليه فإن الشكل الروحي أرقى من الشكل الطبيعي، لأن الروح قادر بفضل سمته الجوهرية وهي الحرية- على أن يستعمل وسائل وتوسطات عديدة لتأكيد جلاله وعظمته وغناه، ففي الوجود المباشر يبدو الفرد محروما من حريته ومسلوب الإرادة والتعبير لأن همه الوحيد هو أن يقارع الطبيعة بمبدأ المحاكاة ومنهج التقليد وعندئذ يكون الفن أدنى من الطبيعة ويمكن أن يقارن بحشرة تعمل على أن تزيح فيلا فمن موقعه ذلك أن المحاكاة لا تؤسس التموضع الجمالي أو الجمالي الموضوعي وتحد من عبقرية الفنان والذي يكون في التمشي مجرد أداة ووسيلة فهو أشبه بالآلة وعندئذ يجرد الفن من حريته ومن قدرته على تجسيد المجال.

إن نقد المحاكاة في فلسفة الفن الهيغلية ماتاه خضوع الفن لقواعد المحاكاة التي ينبذها ويضفي عليها النسق الهيغلي سمة العدمية لأن النشاط الفني الحقيق هو الذي يتخلص دوما من هذه الحدود والحواجز بتأكيد المضمون العميق للروح والذي يبقى مبهما وغامضا لو تقيد الفنان بمبدأ محاكاة الطبيعة.

إن الفني إذ هو فضاء تجربة ميتافيزيقية ممكنة وتمظهر للامتناهي، اللامحدود (الروح) المطل في المتناهي (الأثر الفني) لتشكيل الواقع الحقيقي (Réalité effective) فهو حينئذ يفلت من التحديدات المعيارية الصارمة فلا وجود حينئذ إلا لآثار فنية حقيقية وتاريخية وروحية تحقق التوافق بين الخارج والداخل، بين الظاهر والباطن، شريطة أن يكون الباطن متوافقا مع ذاته وغير متناقض معه حتى تكون له القدرة على التمايز والتخارج.

وبهذا فإن الواقع الحقيقي الذي يتبدى في الآثار الفنية ليس الواقع المعطي والطبيعي المباشر المجرد وغير المحدد بل هو واقع على -خلاف ذلك- يحصل، فهو نتيجة لمسار التحولات التي تطرأ على العقل وعلى الفكرة، فتشكل آخرا متمايزا عنها في حركة اغترابية واستيلائية ضرورية بدونها تكون الفكرة تجريد أيضا لأنها تكون مفتقرة للحياة وللوعي بذاتها. فالفكرة في الطبيعة لا تكون جميلة إلا بالنسبة للآخر- الذي هو نحن الذين تتميز على الطبيعة بالوعي بالذات وبالعقل، وبالتالي فإننا نمتلك القدرة على تحويل الظاهرة الطبيعية من السكون

والجمود إلى الحياة والحركة بفضل تأملاتنا، فالطبيعة في ذاتها لا هي جميلة ولا هي قبيحة إذ أنها تتسم بالطابع الحيادي وإنما الوعي هو الذي يكشف في الأشياء سمة الجمال.

إن الجمال الفني أعظم شأنا من الجمال الطبيعي لأن الروح يسكن الفن فهو إذا ترجمة لنشاط روحي يتحول فيه الظاهر إلى كاشف عن عمق الروح حين يجسده حسيا وبالتالي فإن الفن تخلص النماذج الطبيعية من طابعها المحدود ويفضي عليها طابعا مثاليا ويتحدث هيغل عن الفن فيقول " إن الفن الجميل يجعل من كل وجه من وجوهه ارجوس[1]".

وعموما فإن الفن يساعدنا على رؤية ما لا يرى فتعكس بذلك الأعمال الفنية لا تنهاي الروح بفضل إعادة خلق المظاهر الطبيعية كما هو الحال في الرسم الهولندي الذي يعرض الأشياء مستبطنة من الداخل ويضفي على موضوعاته قيمة قد تبدو غير ذلك في ذاتها فتدرك بالتالي أبعاد جديدة بتخليده لإحداث عرضية وجزئية وسريعة، إن الفن الهولندي (فن الرسم) ينتزع الوجود الطبيعي من لحظة الوجود المتناهي والزمن المتناهي ويحيله إلى لحظة أعمق هي لحظة الوجود المتناهي والزمن المتناهي وتحيله إلى لحظة أعمق هي لحظة الخلود تماما مثلما هو الحال في رسم الوجوه (Portrait) أيضا إذ أن الرسام حينما يرسم إنسانا فهو يعمل على امحاء وانتزاع كل السمات والخصوصيات الظاهرية، واستبعاد الجانب المباشر والمحاكاة الآلية الساذجة التي تصور الإنسان في حالة فقر روحي وسكون وجمود لينقل وليركز على الخاصيات الروحية والباطنية ويستدل هيغل بصورة السيدة العذراء لرافاييل فهي لا تنقل الملامح الدقيقة الخارجية بل تبرز وتظهر الأبعاد الروحية كالحب والفرح والورع بإدراج الوجود الخارجي في الروحي وعليه فإن الفنان يخلد المواضيع الطبيعية ويضفي عليها التيمومة حينما يخلصها من كل الجوانب العرضية والجزئية والنثرية فتصبح مواضيع جمالية فنية ومحور كمال جمالي وعقلاني، إذ أن الفن بطابعه الروحي يزيل عن الطبيعة التكثر والاختلاف ويحقق الوحدة، الفن يزيل التكثر لأن ما سود الطبيعة هو تكثر موضوعاتها الجمادية والعضوية وتباين واختلاف أشكالها ومظاهرها، ويحقق الوحدة لأن النشاط الفني يحدد شكلا معينا[2] ويؤطر تنوع الموضوعات واختلافها.

---

[1] ارجوس هو أمير من أمراء مدينة أجوس تقول الأساطير اليونانية أنه كانت له مائة عين وأن خمسين منها كانت تبقى دوما مفتوحة.
[2] الشكل المعين هو الشكل المحدد لكل فن من الفنون الجزئية (لمعمار والنحت والرسم والموسيقى والشعر...الخ)

إن الطبيعة لم تعد في فلسفة الفن الهيغلية مصدر الخلق الفني ومبدأه وأصله، أي أنها لم تعد تشكل الأساس الذي تقوم عليه الممارسة الفنية، إذ أن الجمال الفني يحد مبدأه في علمية الابتداع الإنساني والابتكار والخلق، فلقد أضحت الأشكال الفنية حصيلة فعل حر وروحي بفضل مبدأ التوسط التقني والصناعي ويقول شارل لالو في هذا الموضوع "إن الفنون تقريبا أضحت صناعية بما هي إبداع فالطبيعة أضحت تكتفي بإيجاد الوسائل[1] والتقاطعات[2] مثلما هو الحال في الموسيقى والعمارة وأيضا في الشعر[3]" ويذهب شارل لالو إلى أبعد من ذلك فيؤكد أن الفنون الوصفية والطبيعية قد تخلت عن مبدأ المحاكاة مثلما هو الشأن في فن الديكور والذي أضحى فنا مجردا وفي الوجهيات (Portrati) إذ تم التخلي عن المثال الطبيعي وأضحى التقابل بارزا بين الطبيعة والفن وبين المجال الطبيعي. والجمال الفني السمة الأساسية لفلسفة الفن ما بعد الكلاسيكية -وعلى وجه الخصوص- فلسفة الفن الحديثة.

إن الطبيعة لم تعد تشكل كتابا لما يذهب إلى ذلك ديلا كروا (Delacroix) بل أضحت جملة من المفردات والواضح من هذا التصور أن الفنان هو الذي سيحول هذه المفردات المتكثرة على كتاب وهو الذي سيضفي على الطبيعة الوحدة والانتظام بفضل الوعي الجمالي. وتحويل الطبيعة من المفردات إلى الكتاب هو في الآن نفسه المرور بها من النثري فيها إلى الشعري، ومن العرضي إلى الجوهري، ومن اللاتعين إلى التعين، أي تموضع الفكرة حسيا، فالفنان هو الذي يحيل المواد الطبيعية المتنوعة والمتكثرة إلى بناء محكمة ومتناسق في أشكال فنية تجسد التموضع، ومن ثمة الجمال، إذ أن الشكل الفني يمر بالمواضيع الطبيعية من "الحياد" إلى الجمال بفضل ما تتميز به الأشكال الفنية من ثراء الأساليب والتقنيات المتعددة والمتنوعة فالطبيعة تفتقر للإبعاد الأسلوبية أما الفن فتحكمه هذه الأساليب يقول شارل لالو : "إن الفن أسلبة وأن الطبيعة دون أسلوب تكون غير استيطيقية[4]".

وعلى هذا النحو فإن ما يميز الفن عن الطبيعي، وهذا الجمال عن ذاك هو قدرة الفن على التركيب والتعقيد إلى حد أقصى يتمظهر في الفنون المجردة وغير الوصفية والتي تنشئ مبادئها انطلاقا من ذاتها لا من واقع طبيعي، إن ما يميز الفن عن الطبيعة هو فعل الخلق والإبداع.

[1] المقصود بالوسائل هي المادة الأولية التي تتوفر للفنان لإبداع العمل الفني الشعر لأصوات في الموسيقى و لبالتقلط

[2] التقاطعات ترجمة للفظ الفرنسي combinaison وتعني أن الطبيعة لم تعد تعمد إلى التركيب والتأليف بين مادة العمل الفني بل أن هذا الفعل أضحى منوطا للإنسان كما هو مبدع وخالق لفعله.

[3] *Charles Lalo ; Notions d'Esthétique* – puf ; 1960 p.7.

[4] *Charles Lalo*.op.cit p.8

وتنفي الهيغلية في هذا السياق الخلط الذي أقامته الفلسفات القديمة والأنساق التقليدية بين البعدين الإلهي والإنساني، هذه النظريات التي ترى الطبيعة أرقى من الفن لأنها تجسد عظمة الإله وجلاله في حين أن الإنسان لا يستطيع أن يترجم هذا البعد في الفن، بيد أن الهيغلية ترى في هذه التصورات خلطا واضحا إذ أن الفن بما هو تمظهر أول للروح المطلق يبرز الإلهي ويبدعه ويجسده بوضوح على خلاف الطبيعة فيكون الخلق الفني تكريسا لعظمة الروح، ذلك أن الطبيعة تفتقر التعين الجوهري، فكأنما لحظة الممارسة الفنية هي لحظة تفوق الإنسان على الطبيعة والخروج من أسرها، إذ أن المحاكاة تحد من فاعلية الذات\ن وتكرس قصورها ففيها يظل الإنسان محاصرا بالحدود الطبيعية في حين أن للفن مضامين روحية، هذه المضامين التي تتعين في أشكال فنية بفضل العبقرية والإلهام. حيث يحد الفنان مرفإ للحقيقة حين يتخلص من التناهي الذي يحيط به ويحاصره ولئن يكون العمل الفني طبيعيا أي ظاهرا لنا بشكل حسي فإن هذا لا يعني أن ينسخ الفنان الطبيعة كما هي أو أن يحاكي تصورا ما في عقله، وإنما المثال يقوم على تصوير الطابع المثالي والروحي للإنشاء[1] أي تنقية الموضوعات من العرضي وإبراز الكلي فيها "لا ريب في أن العمل الفني ملزم بأن يكون طبيعيا ولكن هناك أيضا طبيعة عادية مبتذلة لا تجوز نسخا كما هي[2] ذلك أن المثال لا يظهر طبيعته الحقة إلا حين يعيد إدراج الوجود الخارجي في الروحي بحيث يغدو الواقع الخارجي الظاهري للروح وكاشفا له.

ومهما تكن الأشكال التي يتبدى فيها المثال متعددة فإنه يهتدي في كل مكان وزمان إلى ذاته وهذا يعبر عن المجال الحقيقي للمثال، فنظرا على أن الجميل لا يوجد إلا كوحدة كاملة وذاتية لذلك فالمثال ليس كثرة مشتتة وإنما وحدة عميقة تتعين في الخارج[3].

2/- **طبيعة الفن :**

يستعرض هيغل في *الجماليات* شتى النظريات التي قيلت في تحديد ماهية النشاط الفني مبتدئا بالنزعة الطبيعية التي تنسب للفن مهمة محاكاة الطبيعة واللحظة الحاضرة بكل ما فيها من تفصيلات، وهذه النزعة كانت موجودة لدى السوفسطائية ولدى أكبر ممثليها بروتاغوراس

---

[1] إضفاء الطابع المثالي والروحي على الأشياء هو ترجمة للفظ Idéalisation وهي تعني عند هيغل تنقية الموضوعات من العرضي وإبراز الكلي فيها وفي اللفظ يختلف عن مصطلح المثالية Idéalisation كنزعة فلسفية.

[2] Hegel, Esthétique, Idée du beau, op.cit p.117.

[3] Ibid p.116.

ونمورجياس، فالجمال لديهم ليس هبة إلهية ينفرد بها الفنان عن غيره وإنما الفن مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، وبالتالي فالجمال والفن لا يعبران عن مثال مطلق لأن الفن لديهم لا ينطوي على خير أوحقيقة أو جمال، صحيح أن هيغل لم يذكر أسماء عن معرض حديثه ونقده للاتجاهات التي درست النشاط الفني لكن يمكن القول أنه يقصد نظرية الفن لدى السفسطانية، لأن المحاكاة التي تقوم على الالتزام الحرفي بكل تفاصيل الواقع الحسي، ليست موجودة عند أفلاطون وأرسطو، فالمحاكاة عند أفلاطون هي محاكاة المثال الخالد، والمحاكاة عند أرسطو يتدخل فيها الفنان بوعيه في تنمية بعض الجوانب الخفية والناقصة، أما عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعني كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلا تاما وحرفيا وإنما المقصود هنا هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضفي على المادة التي يستعملها صورة وشكلا.

ويقصد هيغل أيضا الاتجاهات والنظريات التي تسقط على الفن أحكامها الخارجية والتي لا تنبع من طبيعة الفن ذاته، ولذلك فهي تحاول أن تجعل افن تحاكي الطبيعة فيقررون. فيما يقول هيغل عنهم أن الإنسان يجد لذة في خلق مبدعات فنية تكون مطابقة لبعض الموضوعات الطبيعية والتي يلتقي بها الإنسان في تجربته اليومية، ويريد الإنسان بذلك أن ينافس الطبيعة وأن يثبت مهارته بخلق أشياء لها مظهر طبيعي، بيد أن هيغل يرد على هذا الاتجاه حيث يبين أن الإنسان لا يستشعر لذة حقيقية إلا حين يبدع شيئا يحمل طابعه الخاص، ولا يكون تكرار أو نسخا لموضوعات أخرى تقع عليها أنظارنا في العالم الطبيعي.

يقول هيغل "وبصورة عامة لا يمكن للفرح المتآتي عن محاكاة ناجحة إلا أن يون فرحا نسبيا للغاية، لأن المضمون والمادة في محاكاة الطبيعة معطيات ليس على الإنسان أن يتحمل فيها من جهد غير جهد، وبالمقابل فإن الإنسان سيشعر ولا بد بفرح أبر بإنتاجه شيئا يكون نابعا منه فعلا شيئا يكون خاصا به ويستطيع أن يقول عنه أنه منه، إن كل آلة تقنية، السفينة على سبيل المثال أو على الأخص كل أداة علمية ستوفر له ولا بد فرحا أعظم، لأنها من صنعه وليست محاكاة، إن أردأ آلة تقنية لذات قيمة أكبر في نظره وفي مستطاعه أن يفخر باختراعه كالمطرقة والمسمار، لأنها تمثل اختراعات أصيلة لا مقلدة إن الإنسان يظهر براعاتها ومهارتها

في المنتجات المنبثقة من الروح أكثر مما يظهرها في محاكاة الطبيعة[1]" إن المهارة الفنية الحقيقية تتجلى في إبداعات منتجات تكون وليدة النشاط الروحي للفكر البشري بالإضافة إلى أن تعريف الفن بأن محاكاة تجعل للفن هدفا شكليا محضا، وهو إعادة صنع الأشياء الموجودة بالفعل في العالم الطبيعي من خلال الوسائل والقدرات المتاحة للإنسان وهذا معناه أن الإنسان يظل عبدا للطبيعة لأن يبذل جهدا في تقليدها فحسب، هذا بالإضافة إلى أن الإنسان حين يعمد إلى منافسة الطبيعة عن طريق المحاكاة، فإنه إنما يحكم على فئة بأن يظل دوما دون مستوى الطبيعة، ذلك أن الإنسان حين يقتصر على المحاكاة، فنه لا يتجاوز حدود الطبيعة، في حين أنه لا بد لمضمون الفن من أن يحمل طابعا روحيا ولو اكتفى الإنسان بتقليد الطبيعة ما استطاع أن يخترع الأدوات الكثيرة التي يستعملها، لأنها ابتكار أصيل غير مقلد ولأنها من صنعه مثل المطرقة والمسمار وبالتالي فإن الإنسان يظهر مهارته أكثر في الأعمال التي تنبثق عن روحه أكثر من الأعمال التي تحاكي بها الطبيعة.

ويسخر هيغل من الأعمال الفنية التي تحاكي الطبيعة مثل زوكسيس[2] الذي كان يرسم عنبا كان الحمام ينخدع به ويأتي إليه لينقره، بقوله إن هذا الرسم قد يخدع الحمام والقرود ولكنه لا يخدع الإنسان لأن مجرد عمل متكلف ومتصنع وليس إنتاجا حرا من قبل الفنان ويرى هيغل أن النظرة التي تؤكد على المحاكاة في الفن تضع الذاكرة، بدلا من الخيال المبدع كأساس للإنتاج الفني لأن الفنان حيث يحاكي الطبيعة فإنه يرهق نفسه في تذكر التفاصيل الدقيقة بدلا من أن يجعل خياله المبدع يقوده وهذا معناه حرمان الفنان من حريته في استخدام ملكاته في التعبير عن الجمال.

يقول هيغل : "خلاصة القول حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثل هدف الفن وأن الفن يقوم على تقليد أين لما هو موجود إطلاقا بما يصغون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني وهذا معناه حرمان الفن من حريته، مقدرته على التعبير عن الجمال صحيح أن الإنسان قد يجد في نفسه دافعا إلى إنتاج ظواهر مثلما تنتج الطبيعة أشكالها لكن مثل هذا الدافع لا يمكن أن يكون ذاتيا محضا، إذ لا رغبة للإنسان في هذه المجال إلا في إظهار مهارته وبراعته دونما اهتمام بالقيمة الموضوعية لما ينوي إنتاجه. والحال أن النتاج يستمد قيمته من مضمونه، بقد رما يصدر هذا

---

[1] *Hegel, Esthétique*, Introduction, Aubier Montaigne 1964 p64.

[2] *زوكسيس، رسام اغريقي* من النصف الثاني للقرن الخامس قبل الميلاد وهو من أشهر فناني العالم القديم.

المضمون عن الروح. أما ما دام الإنسان يحاكي ويقلد فإن لا يتخطى حدود الطبيعي بينما المفروض في المضمون أن يكون من طبيعته الروحية[1].

وعلى الرغم من نقد الهيغلية للفن الذي يحاكي الطبيعة إلا أن هيغل يقر أن الفنان في حاجة إلى العودة إلى الطبيعة من أجل أن يقوم بدراسات طويلة وشاقة لفهم العلاقات التي تقوم بين الألوان ببعض، ولكي يقف على الفوارق الدقيقة التي تميز الأشكال الطبيعية بعضها عن البعض الآخر، ولكي يفهم تفاعلات الضوء والظل وانعكاساته، ولكن هذا كله لا يعني أن تكون الدعامة الأساسية لفن هي الاقتصار على محاكاة الطبيعة.

يقول هيغل "على أن محاكاة الفن للطبيعة لها قيمتها وأهميتها فعلى الرسام أن يتحمل مشقة دراسات طويلة كي يتآلف مع العلاقات التي تقوم بين هذه الألوان وتلك، مع مفاعيل النور وانعكاساته، وكي يتعلم كيف يترجمها على قماش لوحته أو ورقة، ويتوجب عليه فضلا عن ذلك أن يتعلم كيف يتعرف وينسخ حتى في أدق التفاصيل والظلال، أشكال الأشياء ووجوهها[2].

وإذا كان الأساس عند هيغل هو أن لفن يعبر عن الروح فإن النزعة الطبيعية لا تكفي لتفسير النشاط الفني لأنها تجعل من الطبيعة الغاية القصوى والفن مهما حاول تقليد الطبيعة يبقى مجرد صدى لها لأن الأعمال الفنية مهما بلغت درجة الكمال تظل ينقصها شيء ما بالقياس إلى النموذج الطبيعي ومثال ذلك أن الفنان حين يحاول رسم ثورة لشخص ما فإن لوحته لا يمكن أن تكون مجرد نقل لبعض الملامح، أو محاكاة لبعض القسمات، بل لا بد من وجهة نظر هيغل أن تجئ اللوحة معبرة عن إدراك الفنان لشخصية صاحب تلك الصورة هذا بالإضافة إلى التمثيل représentation قد يتوفر في بعض الفنون كالرسم والنحت ولكنه يكاد يكون معدوما أو شبه معدوم في فنون أخرى كالعمارة والشعر لأنه لا توجد نماذج طبيعية تحاول الشعر والعمار تقليدها، ولذلك فإن العمل الفني الذي يعبر عن الروح، هو الذي يجعل الفنان يتحرر من أسر الجزئي ليعبر عن الكلي في شكل حسي ويشير هيغل أيضا إلى موقف الإسلام من التقليد الأعمى للطبيعة، فيبين أن الإسلام يرفض النزع الطبيعية في الفن لأن الطبيعة ذات طابع روحي ولأن من خلقها قد وهبها الروح، ويذكر هيغل أحد الأتراك الذي علق على صورة مرسومة قدمها له

[1] *Hegel*, *Esthétique*, Introduction op.cit p.48.
[2] Ibid pp 48-49

أحد الرحالة[1] وهي صورة سمكة، بأن هذه السمكة ستقف يوم القيامة تتهمك دون أن تعطيها روحا[2].

يقول هيغل "ووعي ذلك العيب نجده في اللوم الذي وجهه واحد من الأتراك على بروس الذي كان قد أراد صورة سمكة (معروف أن الأتراك كاليهود لا يحبون الصور) وإليكم ما قاله ذلك التركي "لو انتصبت هذه السمكة في وجهك في يوم الدينونة لتتهمك بأنك صنعها ولكن من دون أن تعطيها روحا فكيف ستدافع عن نفسك..."وكان سبق للنبي نفسه كما نقرأ في السنة أنه قال للمرأتين أم حبيبة وأم سلمى اللاتين حدثناه عن صور رأتاها في المعابد الحبشية معناه أن تلك الصور ستوجه أصبع الاتهام على صانعها يوم القيامة[3].

ونخلص من معارضة هيغل للمحاكاة في الفن إلى تأكيد بعض مميزات وسمات فلسفة الفن الهيغلية وهي :

* لا يجوز أن يكون العالم الطبيعي هو القانون والمثال الأعلى للفن وللتمثيل الفني، صحيح أن الفن يقتبس مظهره من العالم الحسي لكنه لا يتخذ مضمونه من خلال التوقف عن هذا العالم الطبيعي، وإنما يهدف الفنان إلى تجاوزه والتوسط بين العالم الطبيعي والعالم الروحي.

يقول هيغل "إننا بدائنا على هذا النحو عن معارضتنا المحاكاة الطبيعية نريد أن نقول فقط أن الطبيعي لا يجوز أن يكون القاعدة، القانون الأعلى للتمثيل الفني وقد سبق لنا بالأصل، الإقرار بأن العمل الفني يبدو وكأنه يقتبس مضمونه من العالم الحسي، مما هو مباشر، من معطيات الطبيعة أو الموافق الإنسانية، على الأقل فيما يتعلق بعنصر بالغ الأهمية هو تظهيره في شكل عيني لكن هذا شيء، وشيء آخر الزعم بأن المضمون بما هو كذلك كمضمون، يجب أن يقتبس بتمامه من الطبيعة، ومن يخط هذه الخطوة يصل الأمر به لا محالة إلى أن يرى في العمل الفني مجرد محاكاة صرف للطبيعة، وإلى أن يرى في هذه المحاكاة المقصد الرئيسي، بل الوحيد للفن[4]".

---

[1] *الرحالة هو جيمس بروس* (1730-1794) وقد ذكرها في كتابه رحلات لاكتشاف نهر النيل.

[2] يذكر هيغل أيضا الحديث النبوي "يعذب المصورون يوم القيامة ويرى الباحثون أن المقصود بهذا الحديث هو يعذب المصورون الذين يصور الإله تصويرا ... ولكن فهم الحديث على أنه منع التصوير أيا كان موضوعه مما أدى على الاهتمام بالفن التجريدي ويتحدث عن هذا الموضوع... عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ص 49 وما بعدها.

[3] Hegel, Esthétique, Introduction op.cit pp.50-51.

[4] Ibid p.51.

* لا يمكن أن نجعل من المحاكاة هدفا للفن لأنه بهذا نحكم على الجمال بالزوال ذلك لأن الفن حينذاك لن يطرح شيئا جديدا ولأن هناك فنونا بكاملها لا تحالي الطبيعة مثل "فين العمارة" والشعر غير الوصفي البعيدين عن محاكاة الطبيعة،

* تؤدي المحاكاة إلى أعمال ليست فنية تعتمد على آلا عيب في أسلوب الفنان وتعتمد على الذاكرة لا الخيال،

* أن الطبيعة والواقع هما من مصادر الفن الرئيسية لكنهما ليسا المصادر الوحيدة له،

ولا تنحصر وظيفة الفن عن هيغل في إثارة الحواس والعواطف وشتى الانفعالات بحيث يكون مضمون الفن مشتملا على كل مضمون النفس وقد عبر هيغل عن هذا حيث قال : "إن الفن ينقلنا إلى مواقف لم نعرفها في تجربتنا الشخصية، وينقل إلينا تجارب الآخرين... بحيث نصبح قادرين على أن نحس إحساسا عميقا بما بما يجري في داخلنا. هكذا يعلم الفن الإنسان عن نفسه، فيوقظ مشاعر راقدة، ويضعنا في حضرة اهتمامات الروح الحقيقية... ومن خلال تحريكه لجميع المشاعر التي تجيش في النفس الإنسانية، في عمقها وغناها وتنوعها ويدمج كل ما يجري في المناطق البأطنية في النسف في حقل تجربتنا[1]".

إن الفن يهز جميع المشاعر لدينا حتى تبقى حواسنا منفتحة على ما يجري خارج أنفسنا، ويتم هذا بواسطة ظاهر التجارب الواقعية التي يقدمها الفن، أي بواسطة إشارات وصور وتصورات لها مضمون واقعي، وهدفها هو التعبير عن هذا المضمون، وهنا تكمن قوة الفن الخاصة وقدرته النوعية في أنه يجعلنا نتصور أشياء وموضوعات غير واقعية تبدو لنا كما لو كانت واقعية ولكن هيغل يرى أنه – حينئذ- لن يكون مضمون العمل الفني هو المهم، لأن المهم هو استثارة العواطف والانفعالات عند المتلقي عن طريق خلق مضامين شتى فيشعر المتلقي بالحب أو الكراهية، أو الفزع أو الغضب، وتبعا لذلك فإن دور الفن سوف ينحصر في استثارة هذه العواطف سواء كانت نبيلة أو حقيقة، وهذا معناه أن قدرة الفن ستكون قدرة صورية خالصة، وبالتالي ينفصل مضمون الفن عن شكله، وإذا كان الفن يستطيع أن يتسامى بالإنسان إلى كل ما هو نبيل وحقيقي، فإنه إذا ركز على استثارة العواطف والانفعالات فحسب أن يغرق الإنسان في الشر والأهواء المدمرة، ولذلك فإن هيغل يرى أنه من الضروري آلا نجعل غاية الفن مجرد استثارة العواطف البشرية – مهما كانت – "وإنما يجب أن نحرص على أن يكون

[1] Ibid p.54.

هذه الاستشارة مصحوبة بنوع من التخفيف من حدة البربرية البشرية بشكل عام لأن من واجب الفن أن يخفف من حدة عواطفنا وانفعالاتنا وأن يعمل على تهذيب رغباتنا وشهواتنا عن طريق الحد من الغرائز والنوازع والأهواء[1]".

وهذا يعني أن الفن في حد ذاته هو تحرر، فالإنسان يتحرر حين يجد الفن يمثل له أهواء الذاتية وغرائزه فيظهر للإنسان ما هو كائن عليه فيعي كينونته ويتحرر بل إن الفن حين يحول الأهواء الإنسانية من خلال تشخيصها، إلى موضوعات للوعي فإن يجرد العواطف والغرائز من شدتها، وتموضعها يؤدي إلى جعلها خارجية بالنسبة له، فالعاطفة حين تمر في التصور والتمثل من خلال الفن، تخرج من حالة التركيز عليها وتعرض نفسها لحكمنا الحر.

على هذا الحد يمكن القول أن الفن يعتبر في المدونة الهيغلية – وسيلة للتحرر عن طريق تموضع الانفعالات والعواطف في تمثيل حسي خارجي مما يؤدي إلى استعادة النفس لحريتها ومقاومة ضغط الحزن والعواطف عليها لأن تموضع العاطفة يعني انفصالها عن شخصية الفنان واتخاذ موقف أكثر هدوء إزاءها، فالفنان الذي يكتب قصيدة عاطفية، يريد أن يتموضع عاطفته – لنقل حدتها عنده لكي ينظر إليها بموضوعته، ولذلك يصبح الفن وسيلة للتحرر لدى الفنان والمتلقي عند هيغل.

ويرد هيغل في *الجماليات* على الذين يطالبون الفن بأن تكون له رسالة أخلاقية محددة فلا تكتفي بأثر الفن في التأثير على المشاعر "وإنما تسعى إلى أن يعطي الفن النفس مضمونا أخلاقيا يتيح لها القدرة على مكافحة الأهواء وقهرها، أي أن يصبح لفن قدرة تطهيرية أي تطهير النفس من الأهواء[2]" ولكن هيغل يرى أننا لو طلبنا من الفن أن يقدم لنا بعض النصائح الأخلاقية "فإننا عندئذ قيم تصدعا بين مضمون العمل الفن وشكله لأننا نحاول أن نقحم هدفا من خارج الفن ليصبح هدفا للفن وعليه لا بد أن يكون هدف الفن نابعا منه وبالتالي فهو يرفض الآراء والنظريات الجمالية التي ترى في الفن مصدرا للذات أو البهجة أو وسيلة للتعليم أو الأخلاق أو الدين[3].

فإذا ما ارتضينا أن يكون للفن هدف أخلاقي على سبيل المثال فغننا نقيد الفن في خلقه لأشكاله الفنية ونضيق من حجم الموضوعات التي يمكن أن يتناولها، فالعمل الفني الذي يستعير

---

[1] Ibid p.58.
[2] Ibid p.62.
[3] Ibid pp63.64

مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباqر، تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون إلى نصفين، فتظهر لنا أفكار تجريدية مكسوة بزجاج خارجية لا لزوم لها، فالأفكار المجردة، تكتفي بنفسها ليست في حاجة إلى التمثيل الفني لإدراكها، صحيح أنه من الممكن استنباط بعض التعاليم من العمل الفني ولكن في هذه الحالة يشترط هيغل في هذا أن لا يكون العمل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد، وأن يؤلف المضمون والشكل وحدة العمل الفني، وهذا يعني أنه يرفض الصريح في العمل الفني عن الموعظة الأخلاقية بشكل مباشر ولكن يمكن أن توجد بصورة ضمنية بحيث لا تبرز في العمل الفني ولا تفرض نفسها كمذهب أو كقانون مجرد فإذا كان فكر الفنان لا يمكن أن يكون فكرا مجردا "فإن موضوع الفن لا يمكن أن يكون موضوعا مجردا أيضا[1].

والفن من وجهة نظر هيغلية – لا يمكن أن يقدم الأخلاق كأمر، لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن الصراع الدائم بين القانون العام المطلق، وبين النوازع والعواطف والأهواء الطبيعية، بمعنى أن السلوك الإنساني الأخلاقي هو حصيلة الصراع بين ما تمتلئ به نفسه من نوازع وأهواء ورغبات طبيعية، وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس، والإنسان في حياته اليومية أسير الواقع النثري العادي بين تحت وطأة الحاجات الضرورية ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة، ويحاول السمو إلى ملكوت الحرية من جهة ثانية، لكي يطوع إرادته لقوانين وتجريدات عامة. وهذا التعارض يجعل الإنسان يتأرجح دائما من الواجب إلى العاطفة ومن الحرية إلى الضرورة ومن العيني إلى المجرد[2] وعلى هذا النحو يرى هيغل أن الأخلاق ذاتها تنطوي على تعارض وتناقض بين الروح والجسد، فكيف يبسط الفن هذا التعارض، ولا يتناوله وكتفي بتقديم الوعظة الأخلاقية وهذا يعني أنه لا يمكن أن نفرض على الفن هدفا من خارجه لأن هذا يفصل الشكل عن المضمون ويبقى الفن أسير حدود الهدف الذي يريد التعبير عنه ويتميز العمل الفني في نظر هيغل بثلاثة عناصر أساسية :

* أولها : أن العمل الفني يختزل الواقع الطبيعي الفردي ويقدم لنا صورة أكثر صفاء وشفافية للقيمة الجمالي التي يريد إبرازها،

* ثانيها : أن العمل الفني يتميز بالديمومة إذ أن الفن يقوم بتثبيت اللحظة التي يصروها،

---

[1] Ibid p.65.

[2] اهتم هيغل على المستوى الفلسفي بحل هذا التعارض عن طريق مبدأ أعلى يمثل وحدتها المتناغمة فالحرية هي جوهر الروح والضرورة هي قانون الإرادة الطبيعية والحرية لا تكون كذلك إلا في صراع مع نقيضها.

* ثالثها : أن الله يتجلى في وعي الفنان وروحه، ولذلك فالعمل الفني تعبير عن الإلهي والروحي "فإذا كان الجمال الطبيعي يعبر عن الإلهي في وسط حسي وهو الطبيعة، فإن الجمال الفني يعبر عن الإلهي من خلال وسط أرقى وهو الوعي الإنساني والذي يقوم بدور كبير في تشكيل العمل الفني[1]".

وعليه يغدو الفن في المدونة الهيغلية، وسيلة لكي يظهر الإنسان ما هو كائن في داخله للخارج، أي وسيلة للخارج الذاتي واكتساب وعي الإنسان بذاته. ويصبح الفن حينذاك وسيلة لرؤية العالم يقول هيغل "يسعى الإنسان عبر الموضوعات والأشياء الخارجية على الاتقاء بذاته... تنطوي الحاجة العامة إلى الفن إذا على جانب عقلاني، يتمثل في أن الإنسان بوصفه وعيا يظهر ذاته، أي يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين، وبالعمل الفني يسعى الإنسان وهو صانعه على التعبير عن وعيه لذاته وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلاني للإنسان، الذي هو مصدر الفن وسببه، مثلما هو مصدر كل نشاط ومعرفة[2]".

والثابت هو أن الفن يحرر الإنسان من الرغبة التي تتجدد باستمرار "لأن الإنسان حين يتعامل مع العمل الفني ينصاع المقتضيات عقله وليس رغبته[3]، والحقيقة أن هذه الفكرة قد استمدها هيغل من كانط فقد سبق وأن أشار كانط في *نقد ملكة الحكم* في الجزء الأول وهو بصدد تحليل الحكم الجمالي وفقا للحظات الأربعة التي يشير إليها مبينا أن الشعور باللذة في العمل الفني منزه تماما عن الرغبة، ولذلك يجعلها لذة عامة لا تستهلك الموضوع كما هو الحال في اللذة الخاصة بالرغبة لأن الاهتمام بها يكون منصبا على الذات وليس على الآخر كما هو الحال في العمل الفني ولذلك فالجمال لدى كانط أيضا له طابع كلي[4].

والعمل الفني كما يقول هيغل هو أيضا توسط بين الحسي المباشر والفكر المحض والمقصود بالحسي المحض عند هيغل هو ظاهر الشيء الذي يمكن إدراكه عن طريق كافة الحواس ويمكن هنا أن نتساءل : ما هو الموضوع الحسي الذي يكون موضوعا للفن ويعبر عن التوسط بين الحسي المباشر والفكر المحض[5] ؟

---

[1] *Hegel, Esthétique*, op.cit pp77-78
[2] Ibid p.78.
[3] Ibid p.89.
[4] Kant(E) ,Critique de la faculté des juger ;Trad ;PHilonenko(A) ;paris ;Vrin ;1997 ;P98
[5] Hegel :Esthétique ,op,cit ,P91

"إن الموضع الحسي الذي يمكن أن يشكل موضوع الفن هو الموضوع الحسي الذي يمكن إدراكه بواسطة السمع والبصر وحدهما أم الشم والذوق واللمس فلا دخ للها بالإدراك الجمالي وإنما تدخل في نطاق إدراك الإنسان للأشياء الممتعة وهي لا تدخل في عداد الجميل يقول هيغل "إن الفن يخلق تلك الأشكال وتلك الأصوات ليس من أجل ذاتها أو كما توجد في الواقع المباشر، وإنما لتلبية وإشباع اهتمامات وحاجات روحية سامية، لأن تلك الأشكال والأصوات بانبثاقها من أعماق الوعي تكون هي وحدها القادرة على الارتداء والانعكاس في الروح[1]".

لكن كيف يستخدم الفنان المظهر الحسي للأشياء في صياغة أعماله الفنية ؟

يرى هيغل أن الفنان حين يصيغ عمله الفني لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجرة لأنه ينبغي أن يكون العمل حسيا وروحيان ولن ينظم الفنان سوى أعمالا فنية رديئة أن يسبغ شكلا مجازيا على فكرة سبق التعبير عنها نثرا، بمعنى أن العمل الفني لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد، وبين الصورة والتشكيل الذي لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير إذ أن العمل الفني يقوم على وحدة الحسي والروحي، المضمون والشكل ولهذا يرى هيغل أن الفنان يستخدم التخيل لإبداع إنتاجه الفني، فالفن لديه نشاط من إبداع التخيل وليس الخيال لأن هيغل يميز بينهما، فالتخيل لديه هو الخيار المبدع الخلاق أما الخيال العادي فهو نشاط الذاكرة ألاستردادي ولاسترجاعي وهو النشاط الذي يستخدمه الإنسان في حياته اليومية حين يسترجع ويتذكر الأحداث العرضية والجزئية دون وعي مضمونها أي دون أن يستنبط منها الجانب الكلي العام ولذلك فهو خيال غير مبدع بينما الخيال المبدع أو الخلاق أو التخيل فهو الذي يعقل ويخلق تمثيلا، وصورا وأشكالا ويسقط على أعمق الاهتمامات الإنسانية وأكثرها عمومية تعبير حسيا واضحا، فإذا كان النشاط الفني ينصب على المضمون الروحي، الممثل تمثيلا حسيا فإن التخيل هو الذي يضفي على هذه المضامين أشكالا حسية.

ويرى هيغل "أن التخيل أو الخيال المبدع هو الموهبة لدى الفنان ويربط بينهما فكل إنسان يستطيع عن طريق التدريب اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية، لكنه لن يبدع أعمالا فنية أصيلة لأنه يفتقد إلى عنصر نوعي هو التخيل أو الموهبة وهي شيء طبيعي شبه غريزي

[1] Ibid pp.9292-93

ويستطيع الفنان بامتلاكه لموهبة الخيال أن يعبر عن الأشياء الروحية المعيقة في صورة حسية[1] وعليه فإن منبع الفن هو التخيل الحر وهو لهذا لا يعتمد على المصادفة، لأن كل مضمون يناظره شكلا يعبر عنه، يبذل الفنان أقصى ما لديه من أجل العثور عليه. ومن ثمة أيضا تمثل الحرية الجانب النوعي للفن لأنه يكشف عن الحقيقة الجمالية وهو أيضا كشف الحقيقة وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا يقول هيغل " إذا كنا نريد أن نعزو للفن هدفا نهائيا فإنه لا يمكن أن يكون سوى هدف كشف الحقيقة، وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا[2]" ولو تأملنا في هذا التعريف سنجد أنه تعريف يشترك الفن فيه مع الدين والتاريخ والفلسفة وتكون الحقيقة جمالا حقيقا حينما يحصل التطابق المباشر بين الفكرة وتمثلها الحسي.

3/- **ضرورة الفن** :

ينطلق هيغل في حديثه عن ضرورة الفن من خلال مبدأ التوسط إذ أنه يحلل فكرة الجمال بناء على ضرورة الفن فيؤكد أن الحاجات المادية والاجتماعية والروحية للإنسان غير منفصلة بل إنما تكتمل في دائرة نفسية تعبر عن ثراء الوجود الإنساني ولا تناهيه، هذا الوجود الذي يبدأ بالحاجات والاهتمامات الطبيعية ثم تليها الاهتمامات والحاجات السياسية والاجتماعية والقانونية والأخلاقية والتي تكمن في الأسرة والمجتمع والدولة التي تنظم الحاجات المادية وتقنن العلاقات بين الأفراد، ثم تأتي الحاجات الروحية والدينية والنشاطات المعرفية والعلمية وداخل هذه الحاجات أو ضمنها تبرز الحاجة الأكيدة بجمال وللفن، الذي يتوسط ويخترق كل هذه النشاطات والاهتمامات الإنسانية، فيتدخل الفن حينئذ في صميم الوجود الإنساني المتكثر والمتعدد وتكون الحاجة الروحية للجمال، فالفن يمتلك القدرة على مخاطبة مستويات متعددة في الإنسان وهو جزء متداخل في نسيج الوجود الإنساني والمرتبط بدوائر حاجات الإنسان المترابطة والمتشابكة وسعي الفرد المتواصل والدءوب نحو السامي إلى حاجات واهتمامات أرقى ومن ثمة تكريس عبقريته وحريته في مجال النشاط الفني وإبداع وجوده بشكل أفضل وتحقيق حاجياته وفقا لسعيه نحو تحقيق الأفضل يقول هيغل "لو ألقينا نظرة على المضمون الكامل لوجودنا، لاكتشفنا حتى

[1] Ibid pp.94-95
[2] Ibid p.11.

في وعينا العادي أكبر تشكيلة من الاهتمامات ومن وسائل تلبيتها وأول ما نجد فيه المنظومة الواسعة من الحاجات المادية التي تعمل في سبيل تلبيتها، صناعات عديدة، علاوة على التجارة والملاحة والفنون التقنية، ونجد فوق هذه المنظومة عالم الشرائع والقانون والحياة العائلية والطبقات الاجتماعية ومضمار الدولة الهائل، وتلي ذلك الحاجة الدينية الموجودة في نفس كل إنسان والتي تجد تلبيتها في حياة الكنيسة، ونجد أخيرا النشاط العلمي، المتعدد والمتطالب الفروع في جملة المعارف والعلوم وفي داخل هذه الدوائر تتم أيضا ممارسة النشاط الفني المتولد عن الحاجة إلى الجمال الذي يتأتى عن تحقيقاته تلبية روحية والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال (الحال) هو ذاك المتعلق بمعرفة ما الضرورة الداخلية والتي تتجاوب مع هذا الاهتمام بالجمال، مع هذه الحاجة إلى الفن، قياسا إلى سائر ميادين الحياة والعالم، وقد يداخلنا لاعتقاد للوهلة الأولى بأن مجرد وجود هذه الدوائر جميعا كاف بذاته وأن سؤال يتخطاه هو سؤال باطل ولا طائل فيه غير أن العلم يتطلب أن نبحث عن العلاقات الجوهرية والحميمة لهذه الدائرة وعن تبعية بعضها لبعضها الآخر، والحال أن العلاقات التي تربط هذه الدوائر بعضها ببعض ليست محض علاقات نفعية، إذ أن هذه الدوائر مكملة لبعضها بعضا بمعنى أن هذه الدائرة تشتمل على أنماط من النشاط أسمى من الأنماط التي تشتمل عليها تلك الدائرة، فيترتب عن ذلك أن الدائرة التي تشغل منزلة دنيا تسعى إلى تجاوز نفسها وإلى ردم ما كان يبدو من قبل وكأنه ثغرة وذلك بتوفيرها تلبية أعمق لاهتمامات أوسع وأرحب[1]."

أما الضرورة الثانية للنشاط الفني فهي على خلاف الأولى تتميز بجذورها وأصولها الميتافيزيقية أي من داخل النسق الهيغلي ذاته وتستمد هذه الضرورة وجودها من شكل الفن، فالفن والجمال عند هيغل يتسم بشكل ثنائي أو مزدوج.

فالشكل من جهة يقدم وظهر مضمون وغايات ودلالات العمل الفني حتى لا يبقى المضمون غامضا ومبهما مثلما هو الحال في الطبيعة، فالفكرة لتتموضع، لا بد لها من شكل فني يحويها وحينئذ فإنه (الشكل الفني) يقدم المضمون ويموضعه، ومن جهة ثانية فإن الشكل يقدم التعبير الحسي والواقعي للمضمون. وبين هذين البعدين تشابك وتداخل، إذ أن الشكل الفني لا يحتفظ بأية استقلالية ذلك أن الشكل الخارجي للجمال في الأعمال الفنية الجزئية لا يكون له أي مبرر لوجوده الأمتي عبر عن المضمون أي أن الظاهر مدعو بأن يفصح بلغة واضحة وجلية

---

[1] *Hegel, Esthétique*, Idée du Beau, Paris Aubier pp17-18.

عن الداخل (الجواني) أو (الباطني)، لأن العمل الفني هو تحويل أو استحالة الباطن إلى ظاهر في وحدة صماء.

وإذا فإن الشكل الفني لا بد له من أن يترجم عن هذا الباطن، أي أن يعبر عن الأبعاد والمضامين الروحية في تجانس تام لأن غيابه (التجانس) وانعدامه، وغلبة هذا الطرف على ذاك ينفي الجمال ويلغيه.

إن المضمون ومهما كانت درجة بساطته وتجريده لا بد له من أن يتعين ويكون حينئذ الشكل هو التعينات الخاصة التي تحوي هذا المضمون، ومن ثمة فإن الذات لا تك تفي دائما بالمضمون مهما كانت قيمته وإنما تسعى وتعمل على تحقيق تعينه الموضوعي، أي أن يصبح ظاهرا أو أن يضحى عينيا ومن هنا تنبع ضرورة الفن فهو في جوهره تموضع للمضمون الذاتي[1].

يقول هيغل "وإذا نعيد التذكير هنا بما سبق أن قلناه بخصوص مفهوم الجمال والفن، سنلح مرة أخرى على مظهره المزدوج : فن جهة أولى المضمون والغاية والمدلول، ومن الجهة الثانية التعبير والتظاهر والواقع. وبين هذين المظهرين تشابك وتداخل بحيث أن الخارجي أو الخاص لا يكون له من مبرر للوجود إلا بقدر ما يكون تعبيرا عن الداخلي، وليس في العمل الفني من شيء سوى ما يرتبط بالمضمون وما يفيد في التعبير عنه، وما سميناه بالمضمون أو المدلول هو البسيط في ذاته، الشيء بالذات المتقلص إلى تعيناته الأكثر بساطة والجامعة مع ذلك وهذا ما يختلف به عن الأداء، على هذا النحو يمكن على سبيل المثال، تلخيص مضمون كتاب من الكتب بكلمتين أو قصتين ولا يفترض بالكتاب إن يحتوي شيئا آخر غير ما سبقت الإشارة غليه في الخلاصة التي تعطينا الخطوط العام للمضمون، هذا الشيء البسيط، هذا الموضوع الذي يقدم أساسا للإدلاء، هو المجرد بينما الأداء هو العيني... فكائنة ما كانت قيمة مضمون من المضامين لا يسعنا الاكتفاء بطابعه المجرد بل تطلب شيئا آخر. فبيت القصيد هنا حاجة غير ملبات وشعور بعدم الكفاية لدى الذات. دأبها أن يلغيا نفسيهما لينقلبا على رضى واكتفاء بهذا

---

[1] إن وحدة الشكل والمضمون التي نجدها لدى هيغل في تصوره للفني هي من القضايا الأساسية في فكره ليس في مجال الفن فحسب وإنما في جميع الموضوعات التي يدرسها لأنها جزء وسمة من منهجه الجدلي العام

المعنى يمكن أن يعبر المضمون ذاتيا داخليا، بينما يابله الموضوعي ومن هذه المقابلة ينبع مطلب موضعة الذاتي[1] .

وعليه فإن الأعمال الفنية الحقيقية (الأنموذج) الكلاسيكي مثلما يرى هيغل هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة، وقد يقال أن مضمون الألياذة هو حرب طروادة إلا أن هناك شيئا يجب أن يضاف على هذا القول هو أن الألياذة لم تصبح الألياذة إلا بواسطة الصورة الشعرية التي تشكل فيها المضمون ولهذا السبب مثل الفن الكلاسيكي وعلى وجه التحديد الفن الإغريقي كشكل رئيسي والنحت كشكل جزئي قمة الجمال الفني وذروته لأن يجسد الوحدة والتطابق التام بين الشكل والمضمون، بين الذاتي والموضوعي، بين الباطن والظاهر.

وهذه الوحدة بين الشكل والمضمون التي نجدها لدى هيغل في تصوره للنشاط الفني هي المحور الأساسي الذي يحكم النسق الهيغلي والمنهج الديالكتيكي فطبيعة الفن حينئذ تسعى دوما لتموضع الذاتي أي تحويل ما هو ذاتي في كيان خارجي وموضوعي.

وعموما فإن وجود الإنسان نفسه يتأسس ويتأصل ضمن هذا التوجه العام للديالكتيك الهيغلي "هذا التعارض بين الذاتي والموضوعي وضرورة الغاية، يشكلان واقعة عامة تتحقق في كل شيء وفي كل مكان... وبالأساس تتركز حيوتنا الجسمانية وعلى الأخص عالم غايتنا واهتماماتنا الروحية، إلى مطلب تمرير ما هو في البدء ذاتي وداخلي صرف في مجرى الموضوعية وإنما عندما يلبي هذا المطلق بتحقق وجود كامل وهو وحدة القمين بأن يرضينا وشفي غليلنا[2].

إن إلغاء التعارض بين الذاتي والموضوعي يحكم منطق التاريخ والفلسفة والروح... فكأنما كل وجود إنما يترجم ويعبر بطرق وأساليب متباينة عن حل هذا التعارض بين الذاتي والموضوع ودمجها في كل واحدة لا تنفصل أجزاؤه وإلا لكانت وحدة عرضية وتتأتى الحاجة إلى تموضع الذاتي من هذا الشعور بالنقص والسلب الذي ينتاب الإنسان "وهذه الحالة السالبة لا بد من إلغائها، بما هي كذلك كما ينقشع الشعور بعدم الكفاية الذي يثقل بوطأته علينا" ولذا كانت الحاجة إلى تأسيس الوحدة بين الذاتي والموضوعي وتحقيق الذاتي في شكل متمايز ومتخارج.

---

[1] *Hegel, Esthétique* ; Idée du beau op.cit p.18.
[2] Ibid, p.18

والوحدة بين الذات والموضوع هي عينها الوحدة بين ما هو عليه الشيء في ذاته (الذات) وما هو صائر إليه (الموضوع) فتم حينئذ التماثل بين الواقع والموضوع والفكر والذات وبين الفكرة والمفكر فيه وبين الماهية (المضمون) والوجود (الشكل) فكأنما طبيعة الذات بما هي حركة دائمة ومتواصلة بما هي روح لا متناه ولا جوهر معطي هي التي تفرض التموضع وتنشده ذلك أن الذات تشعر بداخلها وبالنسبة إلى ذاتها بنقص تسعى لمحوه وتجاوزه واستئصاله بتحقيق نفسها في شكل متمايز عنها وذلك هو شأن الفكرة في الفن والتي تسعى لتحقيق الامتلاء والكيان والوجود بالتمظهر والتجسيد في أشكال فنية وعلى هذا النحو أيضا فإن الفن يساعد الإنسان على حل التعارض بينه وبين العالم الخارجي عن طريق تموضع الذاتي بحيث يدرك الإنسان ذاته في العالم الخارجي بفضل إبداعاته ومنتجاته الفنية.

وللفن ضرورة أخرى لحل التعارض بين الإنسان ونفسه فهو (الإنسان) يعيش حالة من الصراع والتمزق بين القوانين العامة والمجردة أي بين ما هو في ذاته (الكلي) وبين الجوانب الطبيعية والعرضية والجزئية (الغرائز والعواطف والميولات والأهواء) في حين أن الموجودات الطبيعية كالحيوانات تعيش في سلام دائم مع نفسها لأنها لا تعرف هذا التمزق بين بعدين، أحدهما كلي والآخر جزئي، أحدهما يشد الإنسان على الجانب العقلاني والآخر يشده إلى الطبيعة فيظل يصارع ويكافح لتحقيق الوفاق والمصالحة والقضاء على هذا الازدواج في وحدة لا تطمس الهوية والوجود 27.

يقول هيغل "وبين هذين الحدين المتقابلين (القوانين + الغرائز) يدور صراع لا هوادة فيه، هو بذاته مصدر لمشاعر يأس وقنوط وآلام وأوجاع عميقة مبرحة ولشعور لا يقل عمقا بعدم الرضا، إن الحيوانات تعيش في سلام دائم وطمأنينة مع أنفسها ومع الأشياء المحيطة بها، لكن طبيعة الإنسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والازدواج وبان يتخبط وسط المتناقضات الناجمة عن هذه الحالة[1] .

ويعمل الإنسان في بادئ الأمر إلى حل التعارض بصفة مباشرة بإشباع حاجاته المادية والجسمانية "وما الجوع والعطش والأكل والشرب والتعب والنوم سوى أمثلة لحل هذا التعارض[2]" لكنه حل مؤقت لأن الإنسان حينما يأكل ما يلبث أن يجوع ومن ثمة فإن إشباع

---

[1] *Hegel, Idée du Beau* op.cit p.54.
[2] Ibid p.22.

الحاجات الحاجات الجسمانية متناه ومحدود في حين أن الإنسان يسعى دوما إلى اللامحدود واللامتناهي ولذا يطلب الإنسان وينشد المعرفة والعلوم ومن ثمة فإنه يمتلك العالم بالتصور والفكر ويحقق حريته وإرادته وما يلبث أن ينظم حياته في أطر قانونية في الدولة بما هي مركب الكلية والجزئية والتحقق الفعلي الأخلاقي[1] وتحل الإنسان التعارض بين الذاتي والموضوعي، أي بين الحرية الداخلية والضرورة بين الذاتي والموضوعي، أي بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية، بيد أن الحرية الذاتي في الدولة تبق محددة بأمور جزئية لأن الحقوق والواجبات التي تتناولها قوانين الدولة هي أمور جزئية لذلك يسعى الإنسان إلى وجود أشمل وأرقى يجد فيه حلا لتعارضات العالم المتناهي وتناقضاته، مجال يجد فيه الحرية الكاملة والواقعية والحقيقية والتي لا تتناول جوانب عرضية. ولذلك كانت الحاجة إلى حقيقة تقضي وتتجاوز كل صنوف التعارض والتناقض بين الحرية والضرورة بين الروح والطبيعة، بين الذات الموضوع لأن الحرية ليست هي الذاتي المعزولة عن الضرورة وإنما هي التي يحل التعارض بينهما في وحدة منسجمة والفن يشكل احد الوسائل التي يحل هذا التعارض بفضل الحدوس الفنية والتي تعطي الحقيقة شكل التمثلات الحسية، إذ أن الفن لا يتوقف حينئذ عند حدود الدائرة الحسية وإنما تجعل الروح قابلا للتصور والإدراك.

يقول هيغل "ينتمي الحدس الفني على الفن الذي يعطي الحقيقة شكل تمثيلات حسية لها، بما هي كذلك، معنى ومدلول يتجاوزان نطاق الدائرة الحسية الصرف، لكن الهدف الذي يحدد أنه لنفسها من خلال هذه الوسائل الحسية، هو أن يجعل الروح قابلا للتصور والإدراك في كل شموليته وكنيتنهن إذ أن الوحدة التي يشكلها الروح مع الظاهرة الفردية هي على وجه التحديد التي تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن[2]".

إن الوحدة بين العام والخاص، بين الكلي والجزئي هي الأساس الذي يقوم عليه الفن في النسق الهيغلي وهي أيضا الأصل الذي يقوم عليه التمثيل الحسي للحقيقة والتي ينشد الفن التعبير عنها. ويتضح هذا الأمر بشكل واضح في الشعر وهو أرقى الفنون الجزئية لتحرره من مادته الحسية ولأنها أكثر الفنون قدرة في التعبير عن الجوانب الباطنية والروحية لأنه يتميز بوحدة مضمونة وشكله الفرد، أي بين المضمون الكلي (الفكرة) والألفاظ الجزئية (التعينات) ويجعل

[1] الدولة عند هيغل هي التحقيق الفعلي للفكرة الأخلاقية وهي مركب الكلية والجزئية وحياة الكل تظهر في جميع الأجزاء : أصول فلسفة الحق ترجمة أمام عبد الفتاح أمام دار التنوير بيروت 1983- ص123.

[2] Hegel, Idée du beau op.cit p.27.

الفن في داخله الحدود التي لا يجب أن يتجاوزها، أي أنه لا يستطيع أن يتخذ من الأشياء غير القابلة للإدراك الحسي وللتمثيل موضوعات له ولذا فإن الفن لا يتناول التصورات الدينية التي لا تقبل التمثيل الحسي.

يقول هيغل "لكن كما أن الفن في الطبيعة وفي الدوائر المتناهية من الحياة قبله، كذلك فإن له بعده، أي دائرة تتجاوز نمط فهمه وتمثيله للمطلق... وبصورة عامة أقلع الفكرة منذ زمن بعيد أن يعزو إلى الفن وظيفة التمثيل الحسي للإلهي، هذا ما حدث لدى اليهود ولد المحمدين[1]".

ويقول هيغل أيضا : " إن أقرب مضمار يتجاوز ملكة الفن هو مضمار الدين، فوعي الدين يأخذ شكل التصور فينتقل المطلق من موضوعية الفن إلى داخلية الذات، ويمثل للتصور بكيفية ذاتية بحيث يغدو القلب والنفس، أي الذاتية بوجه عام، اللحظة الرئيسية وبوسعنا وصف تقدم الفن هذا نحو الدين بالقول أن الفن لا يمثل سوى جانب واحد من الوعي الديني[2]".

إن الحاجة الإنسانية للجمال والفن تكمن حينئذ في تأكيد الحرية الإنسانية والتوفيق بين عالمي الذات والظواهر، هذا التوفيق الذي يشكل مصدر الرضى في الفن، وفي تجاوز العراقيل والحدود التي تضعها الطبيعة أمام الإنسان ويحول دونه وإدراكه الحقيقة والمطلق إذ أن الفن بفضل تكريسه للحرية وللعبقرية الإنسانيتين يقضي على كل مظاهر التبعية والتمزق والحزن، ثم إن الإنسان لا يستطيع أن يكتفي بحياة تأملية وفكرية.

وعليه فإن الإنسان يعمل على أن يعين الباطن ويعلو فوق الوجود الطبيعي ذو المدلولات النثرية والعادية، هذه الحياة النثرية التي يغلب عليها الطابع المجردة والمفهومي، وهيمنة القوانين وهو حال الحضارة الغربية في عصر هيغل، عصر يميل على التجريد والتأمل لذا كان الحاجة ماسة وأكيدة إلى وجود حسي يعبر به الإنسان عن بواطنه ومشاعره ويحقق وعيه بذاته بفضل تجاوز الطابع العرضي للروح المتناهي فمن خلال المطلق يرقى الفرد حينئذ إلى حاجياته الروحية ويسمو بوجوده من عالم المتناهي إلى عالم اللامتناهي ومن عالم الفكر المجرد إلى عالم الفكر المتموضع.

---

[1] Ibid p.29
[2] Ibid p.30.

الفصل الثاني :

الاستتباعات الحضارية والتاريخية لموت الفن

مدخل

تمثل نظرية موت الفن الأساس الذي يقوم عليه التصور الهيغلي للفن عبر محطاته وتمظهراته الجيوتاريخية إذ أن فلسفة الفن الهيغلية من حيث هي استطبقا تكون نتيجة حتمية لمسألة موت الفن حيث يحكم على مضمونها بالموت القسري والإلزامي إذ أن الفن من حيث هو تحقيق ذاتي للمطلق لم تعد له رسالة تاريخية. ذلك أن الفن وبحكم طبيعته المادية والحسية والتي يستخدمها في التوفيق والملاءمة والتواؤم بين الطبيعة والواقع المتناهي من جهة وبين الحرية اللامتناهية والفكر الشمولي لخلق روائع الفنون الجميلة يصطدم ببعض القيود من المادة الحسية، فلا يستطيع أن يعبر عن أرقى صور الحقيقة لأن الفكرة و المطلق في بعض الأحيان وجودا عميقا يستعصى على التعبير الحسي وبالتالي فإن مضمون الحقيقة الروحية هو في متناول الدين والحضارة أكثر مما هو في متناول الفن، والسبب في ذلك يرجع إلى مضمون ثقافتنا وديانتنا الراهنة تجعل من الدين والحضارة النابعة من العقل درجة أعلى من درجة الفن ونتيجة لهذا قد يعتقد البعض بعجز الفن عن اتساع حاجات الإنسان القصوى إلى المطلق لأن الإنسان في العصر الحديث.

لم يعد يقدر الفن أو يوقره، بل صار موقفه من إبداعات الفن أكثر حيدة وتبصرا ففي حضرة الفن نشعر أننا أكثر حرية من ذي قبل أي خلال العصور القديمة يوم كانت الأعمال الفنية أسمى تعبير عن الفكرة، يقول هيغل : "لنقل أيضا بهذا الصدد أنه إذا كان الفن يفيد في جعل الروح يدرك اهتماماته فإنه يبقى بعيدا على أن يكون أسمى نمط للتعبير عن الحقيقة وقد اعتقد الناس أنه كذلك ردحا طويلا من الزمن، وما يزال بعضهم يعتقده ولكن ذلك خطأ لنا إليه عودة، أما الآن فلنكتف بالتذكير بأن الفن يصطدم، حتى في مضمونه ببعض التقيدات وبأنه يعمل في مادة حسية، بحيث لا يمكن أن يكون له من مضمون سوى درجة روحية معينة من الحقيقة وبالفعل للفكرة وجود أعمق وأبعد غورا يستعصي على التعبير الحسي : إنه مضمون ديانتنا وثقافتنا وهنا يتلبس الفن مظهرا مغاير لذلك الذي كان له في عصور سابقة وتلك الفكرة الأعمق والأبعد غورا والتي تمثل المسيحية حدها الأقصى تستعصي كل الاستعصاء على التعبير الحسي، إذ ليس بينها وبين العالم الحسي من صلة جامعة ولا تقدم معه علاقات ود

وصداقة. وفي التسلسل الهرمي لوسائل التي تفيد في التعبير عن المطلق تحتل الديانة والثقافة التابعة من العقل الدرجة الأعلى، درجة أسمى بكثير من درجة الفن[1].

والواضح إن الإنسان الحديث لم يعد يقدر الفن وإنما أصبح ينظر إليه نظرة نقدية وهذا ما نجده في اهتمام الإنسان الحديث في دراسة الفن وتمحيصه، وتعريف ودراسة وظيفية ومكانته في الحياة المعاصرة، صحيح أن الإنسان المعاصر لا يزال يعجب بالفن ويتأثر به، ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة – كما في الماضي للتعبير عن المطلق والثابت أيضا إن الفن أصبح يبدو وكأنه شيء من أشياء الماضي لأنه فقد طابعه الحي وضرورته الحيوية ووجوده الحقيقي، وأصبح مجرد وجود ذا تصور ذهني فإلى جانب تناولنا – اليوم – في العمل الفني – المتعة الفنية المباشرة فإننا نهتم أيضا بالحكم العقلي على مضمون الفن وعلى وسائل تعبيره وعلى مدة تطابقها مع مضمون العلم الفني.

يقول هيغل : "إن الفن يبقى بالنسبة إلينا من جميع تلك الزوايا، ومن حيث مقصده الأسمى. شيئا من أشياء الماضي، فقد بالنسبة إلينا كل ما كان فيه من حقيقة وحيوية أصيلتين، فقد واقعه ولزومه الماضيين، وهو يجد نفسه الآن منبوذا ومنحى جانبا في ذهننا إن ما يثيره، العمل الفني فينا اليوم، إلى جانب المتعة المباشرة، هو حكم يتناول المضمون ووسائل التعبير ودرجة مطلقة التعبير للمضمون على حد سواء[2].

وعليه فإن العصر الذي نعيش فيه لم يعد يعطي للفن تلك المكانة الكبرى التي كان يتمتع بها قديما، وبالتالي فإن الفن في العصور الحديثة أصبح موضوعا للتصور والتمثل ويجرد من الطابع العيني المباشر والذي كان سائدا في الحضارات القديمة، حيث كان الفن يوفر للشعوب حاجاتها الروحية ونجد فيه تصوراتها عن العالم والكون ثم إن الفن كان لمثابة الخبرة المعاشة تتسم بطابع حيوي ومباشر ولذلك كان الفن يتحد بالدين والفلسفة وهذا هو الفارق بين الحضارتين يقول هيغل "في مستطاعنا أن نضيف إلى ما تقدم أن عصرنا يأتينا جديدة تبرز تطبيق وجهة نظر الفكر على الفن وتذيع هذه الأسباب من العلاقات التي قامت بيننا وبين الفنن تذيع من مستوى ثقافتنا وشكلها، إن الفن لم يعد له بالنسبة إلينا ذلك المقصد السامي والذي كان له سابقا إنما أضحى بالنسبة إلينا موضوعا للتصور والتمثل ويجرد من ذلك الطابع المباشر، من

[1] *Hegel, Esthétique*, Introduction, Paris Aubier 1964, p.42.
[2] Ibid p.43.

ذلك الامتلاء الحيوي، من تلك الحقيقة التي كانت له في عصر ازدهاره، لدى الغريق من الممكن أن نبدي أسفنا وتحسرنا على أن الجمال السامي للفن الإغريقي أو مفهوم ذلك العصر الماجد ومضمونه قد أضحت بحكم الأشياء الزائلة بالنسبة إلينا[1]".

ومن الواضح أن الفن كان يمثل بالنسبة للشعوب القديمة إشباعا روحيا بينما تضاءلت مكانة الفن في حياة الإنسان في العصر الحديث، فلم يعد الفن وحده يعبر عن ثقافة الإنسان وإنما نجد ثقافته تعبر عن نفسها في القانون والتعليم والوضع السياسي والاجتماعي ولذلك أصبح الإنسان في العصور الحديثة يحيل إلى صياغة أي موضوع صياغة مجردة وعامة وبالتالي أصبح الفن أيضا موضوعا للتفكير التأملي المجرد لأنه إذا كانت حساسية المعاصرة قد أصبحت خاضعة تماما للقواعد والقوانين والتصورات المجردة، فإن الإنسان قد فقد جانبا من الحساسية الفنية المباشرة، التي كان يتمتع بها الفرد اليوناني في حضارته القديمة وهذا نتيجة لتغير دور الفن في حياة الإنسان المعاصر عنه في حياة الإنسان في الحضارات القديمة حيث كان الفن يتدخل في كل شيء في حياة الإنسان إلى أن أصبح يظهر وكأنه شيء فائض عن الحاجة ولهذا يشير هيغل إلى أننا أصبحنا نميل إلى الاقتصار على التأمل في الفن وإلى إطلاق بعض الأحكام العقلية عليه، ولم تعد الظاهرة الجمالية خبرة معاشة وإنما موضوعا للتفكير يقول هيغل "إن الفن لم يعد يوفر لحاجاتنا الروحية تلك التلبية التي حثت عنها فيه شعوب أخرى ووجدتها، لقد انتقلت حاجتنا واهتماماتنا على دائرة التصور وكي نلبيها لا بد لنا من الاستعانة بالتفكير، بالأفكار، التجريدات بالتطورات المجردة والعامة وبنتيجة ذلك لم يعد الفن يحتل في ما هو في الحياة المكان الذي كان يحتله فيما غير وصارت الغلبة فيه للتصورات العامة والتفكرات، ولهذا نجد في أنفسنا ميلا في أيامنا هذه إلى أعمال الفكر والتأمل بصدد الفن، والفن نفسه، كما هو عليه في أيامنا هذه يكاد يكون وكأنه وجد ليصير موضوع للأفكار[2]"".

وبات جليا أيضا أن الفن في المدونة الهيغلية أصبح موضوعا للإدراك والفهم والمعرفة لأنه وليد النشاط الروحي للإنسان، وعليه فإن الفن لا يخلو تماما من كل طابع فكري وروحي ولذا كانت الأعمال الفنية أقرب إلى الفكر والروح من شتى مظاهر الطبيعة الخارجية الجامدة والساكنة، وإذ لم يكن للفن مثل هذه الطبيعة الروحية، فإن الروح لا يستطيع أن يتعرف على ذاته

[1] Ibid pp 32-33.
[2] Ibid pp34-35.

في سائر منتجات الفن ولا ينكر هيغل أن الروح يغترب عن ذاته في الأعمال الفنية، لأن طبيعة الفكر الشاملة تستحيل على صورة حسية تستثير العاطفة وتنبه الحساسية، لكن العمل الفني – رغم ذلك – هو ظاهرة روحية تندرج تحت التفكير التصوري وبالتالي فإن موضوعه يقبل الدراسة الفلسفية، لأنه حين يسعى العقل البشري إلى فهم الظاهرة الجمالية فإنه يستجيب في هذه الحاجة الطبيعية التي تميلها عليه طبيعته في تسليط الفكر على كل حقيقة مهما كانت – فالروح يدرك ذاته عن طريق تحويل الأشكال الفنية المتخارجة والمستلبة إلى الفكر وإرجاعه إليه على هذا النحو، فإذا كان الفن ينتسب إلى طبيعة مغايرة للفكر وهي الحدس والشعور والخيال، فإن الفكر يدرك نفسه في هذا الأخر المغاير لذاته.

والثابت أيضا هو أن هيغل يبين تضاؤل دور الفن في الأزمنة الحديثة فلقد أضحى شيئا كماليا وفائضا عن الحاجة مقارنة بالدور الذي كان يلعبه في العصور القديمة يقول هيغل "هكذا نصل إلى نهاية الفن الرومنسي إلى نقطة بداية الأزمنة الحديثة، التي نؤكد الحقيقة التالية وهي أن ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك، أو لهذا الشكل أو ذاك وإنما هي المسيطرة على كل منهما، وفي نفس الوقت تحتفظ بحريتها الكاملة في الإنتاج والاختيار" فلئن التزم الفنان في العصور الزمنية الثلاثة الرمزية والكلاسكية والرومنسية بمحاولة التعبير عن روح الشعب ما دام كان وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره فإنه في الزمن المعاصر والحديث لم تعد هناك قاعدة خاصة ومعينة من الإبداع الفني لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن وقد أصبح التعلق بمضمون خاص وبنمط تعبيري ذا صلة بهذا المضمون أمرا من أمور الماضي بالنسبة للفنان الحديث وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها – حسب موهبته الفنية على أي مضمون كان مهما كانت طبيعته وأصبح الفنان يتحرك بحرية وفق الأشكال والصور الشائعة، ويحرر من المضامين التي كانت تفرض نفسها فما سبق عليه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية ولذلك يمكن على ضوء هذا فهم البانوراما المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله في عصرنا الراهن، بينما كنا نجد في العصور الماضية التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة بينما الآن فإن كل موضوع تبدو أهمته نسبية بالنسبة لكل فنان ولهذا فإنه (الفنان) يتصرف إزاء مضمونة وكأنه كاتب مسري يحرك وينطق أشخاصا آخرين غرباء، عنه وأضحى الفنان يستخدم عبقريته الجاهزة في صياغة

الموضوعات التي تعرض له وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان باطنيا مع الموضوع الذي يقدمه في عمله الفني حتى لو اعتنق من أجل ذلك.

ولا يطبق الفنان ذاتيته على وسائل التمثيل الخارجية فحسب وإنما على المضمون أيضا ولهذا يسقط الفن في الفكاهة الذاتية وهي أحد أسباب انحلال الفن الرومنسي بشكل خاص... ففي الفكاهة لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي وإنما الهدف هو إبراز مدى خفة روح الفنان ولذلك يترك الفنان ذاته في العمل الفني يجمع بين الأشياء الغريبة ليثير الكوميديا، ويلغي في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ولذلك يصبح التمثيل الفني لعبا بالأشياء وتشويهها وقلبا للموضوعات ونتيجة لهذا كثيرا ما يقع الفنان في التسطيح إذ ترك القيادة لسخريته على حساب الموضوع الذي يتناوله.

إن الفنان الذي يتحرر من فنون الماضي النابعة من عصرها يكون أقدر على رؤية عصره، والتحرر يعني الاستيعاب والتجاوز بينما يحاول بعض الفنانين غير الموهوبين أن يقلدوا شكسبير أو دانتي وهذه أعمال لا تتكرر أبدا وإنما تأتي مرة واحدة، ولا يمكن أن نقدم نحتا كالنحت اليوناني القديم لأن المضمون الذي كان يعبر عنه النحت الاغريقي القديم لم يعد موجود اليوم فرسالة الفن الوحيدة طبقا لمفهوم هيغل. هو أن يضفي الفنان صفة الحاضر، بصورة عينية على ما يملك مضمونا عينيا.

وواضح مما تقدم هو "أن الفن أضحى شيئا من الماضي" إذ أن الحضارة الحديثة ليست حضارة فنية تامة ذلك أن إبداعات هومبروس وسوفكليس ودانتي وأرسطوفان وأرسطو وشكسبير بدت الآن صعبة التحقق والانجاز، فحضارة القرن التاسع عشر ليس بإمكانها إطلاقا انجاز ما أبدعه القدامى والسابقون من أعمال فنية راقية وخالدة تترجم عن قدرتهم وإبداعهم الحر ورفاهة حسهم الفني لقد انحل الفن بانحلال الفن الرومنسي وسيطرة المضمون على الشكل والباطن على الظاهر، وبالتالي فقد غاب التطابق التام بين الشكل والمضمون كما هو الحال في الحضارة الإغريقية وتحديدا فن النحت لقد شكل الماضي في فلسفة هيغل (فلسفة الجمال) نقطة اللاعودة رغم ما يبديه (هيغل) من إعجاب بأعمال القدامى – ذلك أن الزمن في تداعي مستمر وصيرورة متواصلة لا تقف ولا تعود إلى الوراء إطلاقا ومن ثمة فإن انجاز الأعمال الفنية اليونانية أو المصرية القديمة أو الرومنسية في أعمالها الأولى يعد ضربا من ضروب الوهم. ذلك أن الحضارة الحديثة لا تسمح بالعودة إلى البدايات الأولى للفن، فهي حضارة يغلب عليها

الطابع النثري والاختلافات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وصعود البرجوازية وهي أيضا تميل إلى التجريد والتصورات الكلية والمفاهيم العامة، ألم ينته الحال بدون كيشوت إلى الجنون حينما حاول إعادة أخلاق الفروسية وحماية الثكالى ورعاية اليتامى في زمن القوانين والأجهزة الحديثة والكلبية المطلقة، ثم عن الفرد في زمن الحداثة أضحى مشتتا ولم يعد يفكر كثيرا في تلبية حاجياته الروحية والجمالية بواسطة الفن، فلقد غابت عن الإنسان الحديث حرية القدامى وبالتالي فقد الفن وظيفته الميتافيزيقية المتمثلة في التعبير الحسي عن المطلق وعن الإلهي وعن الفكرة وبالتالي عن الحقيقة، إن الفن لم يعد الوسط الذي يحقق التلاؤم والتوافق بين الحسي والعقلاني، بين الظاهر والباطن فقد فقد أسباب ظهوره من حيث هو كشف للمطلق ليصبح موضوع دراسة وتأمل وتفكير إذ أن الحاجيات الروحية المتطورة للإنسان المعاصر هي التي حكمت على أن ينهي الفن وظيفته الميتافيزيقية، إن اهتمامات وموضوعات الإنسان الحديثة أضحت غير قابلة للتمثيل الحسي وحل الفكر محل الفن كما أن الإسراف في العبقرية من خلال ارتداد الظاهر إلى الباطن حكمت على الفن "بالموت" فلقد انحلت الوحدة الجوهرية بين الذات والمضمون.

1/ - موت الفن من الاستقلال الفردي للعصر البطولي إلي الطابع النثري للأزمنة الحاضرة :

أ- الاستقلال الفردي للعهد البطولي :

إن تحليل هيغل لمسألة الاستقلال الفردي للعصر البطولي لا يتم بشكل مجرد وإنما ينطلق من الأعمال الفنية ولذلك فهو حين يرى أن المثال وحدة في ذاتها فهو لا يقصد أن المثال وحدة شكلية فحسب، وإنما وحدة محايثة للمضمون ذاته يقول هيغل "إن المثال وحدة في ذاته، فما هو وحدة خارجية وشكلية فقط، بل وحدة محايثة للمضمون ذاته[1]".

وهو حين ينظر إلى تعين المثال من منظور الاستقلال، فهو يقصد أن حالة العالم التي تتوافق مع فردية المثال في العمل الفني تبتدئ في مظهر الاستقلال حتى يمكن أن تأخذ شكل المثال.

[1] Ibid p.147

لكن ما هو المقصود من كلمة الاستقلال عند هيغل ؟

هناك معنى عام لمفهوم الاستقلال وهو أن الله بصوفه جوهرا في ذاته، فإنه يعد مستقلا بينما يكون الفردي، الخاص والعيني غير مستقل، بينما يرى هيغل أن الاستقلال الحقيقي يكمن في وحدة الفردي والكلي وتداخلها، إذ عن طريق هذه الوحدة يحظى العام والكلي بوجود عيني ومنفرد وتجد ذاتية الفردي والخاصي في الكلي والعام أساسا متينا ومضمونا حقيقيا لمواقعها، وأول نمط لتوضيح علاقة الهوية بين العام والخاص هو نمط الفكر، بيد أن هذا الجانب لا ينتمي إلى الفن والذي ينشد من جهته الجمال يقول هيغل لكلمة الاستقلال معنى مزدوجا :

أولا : فما هو جوهري في ذاته يعد بوجه العموم مستقلا، بسبب هذه الجوهرية بالذات وبحكم من أنه بذاته عله ذاته، بل نكاد لا نجم عن نعته بأنه الهي ومطلق. لكنه ببقائه في حالة العمومية والجوهرية هذه يكف عن أن يكون ذاتيا ويلقى معارضة قوية ثابتة في خصوصية الفردية العينية. وفي هذه المعارضة كما في كل معارضة بوجه عام يختفي الاستقلال الحقيقي.

ثانيا : جرت العادة من جهة أخرى على غرور استقلال ما إلى الفردية المتركزة على اتها ولو بكيفية شكلية، في ثبات طابعها الفردي (الذاتي) لكن الذاتية بقدر ما ينقصها مضمون الحياة الحقيقي، وبالتالي، وبحكم ذلك ما توجد القوى والجواهر لذاتها، خارج الذات، وبقدر ما تبقى بالنسبة على هذه الذات وإلى حياتها الباطنية مضمونا أجنبيا، نقول أن الذاتية تجد نفها بدورها تعارض مع ما هو جوهري حقا في الوجود، وتفقد على هذا النحو كل حالة من حالة الاستقلال والحرية، هكذا يكمن الاستقلال الحقيقي في وحدة الفردي والعام وتداخلها. أن يحظى العام بوجود عيني ويفرد، بينما لا نجد ذاتية الفردي والخصوصي إلا في العام أساسا متينا ومضمونا لواقعها.

فما يتعلق بحالة العالم العامة نستطيع إذن أن نخلص إلى الاستنتاج مما تقدم أن العمومية الجوهرية لهذه الحالة ينبغي عليها، كما تكون مستقلة، إن تتبدى في شكل الذاتية وأول نمط لتظاهرة هذه الهوية يمكن أن يحطر ببالنا هو نمط الفكرة فالفكر بالفعل ذاتية من جهة أولى ونتاج نشاطه الحقيقي هو العمومية من الجهة الثانية وعلى هذا النحو يحقق الاتحاد الحر للعام والذاتي. ولكن الجانب العام من الفكر لا ينتمي إلى الفني الذي ينشد من جهته الجمال[1]".

---

[1] Ibid pp147-148

وإذا كان هيغل سيعرض الحالة العامة للعالم فإنه لا يستعرض الحالة الراهنة والحاضرة فحسب، وإنما يدرس ويبحث أيضا في خصوصيات ومميزات العصر القديم والذي يطلق عليه هيغل "العصر البطولي" ليقارن بين العصرين (البطولي والحديث) والحقيقة أن هيغل يحرص دائما على إضفاء البعد التاريخي والجدلي، وهو بصدد دراسة أي موضوع وهو حين يقارن بين العصر البطولي والحديث، فإنه يناقش ضمنيا العلاقة الممكنة بين الفن وأوجه الحضارة المختلفة التي تتمثل في الدولة ومؤسساتها المختلفة، وتأثير هذه الأبعاد الحضارية على إرادة الإنسان وتحديد مدى استقلاله أي أن هيغل يستعرض تاريخ البشرية من استقلال الفرد في العصر البطولي إلى استقلال الدولة ونثرية الحياة الحديثة[1] لكي يستعرض الحالة العامة للعالم، وليؤكد أن إعادة بناء الاستقلال الفردي هي الأساس الذي يعتمد عليه الفن في تصوير المثال وإنشائه. لكن لماذا يحرص هيغل على دراسة مدى استقلالية الإنسان من خلال الحالة العامة للعالم أو الوضع السياسي بشكل عام ؟

يمكن الإجابة عن هذا التساؤل بالتأكيد على أن الهيغلية تربط بين الفن والحرية فاستقلالية الإنسان تحدد حريته ومن ثمة قدرته على خلق المثال والجمال في الفن، وبالتالي تطرح الهيغلية في معرض حديثها عن الحالة العامة للعالم شكلين مختلفين للدولة، على أساس موقف الفرد من كل منهما، وهو يربط هذا بالفن والمثال، سبقي إذا كان شروط التمثيل الفني تقتضي أن نعبر عما هو أخلاقي وعادل بشكل كلي (في الدولة) في شكل فردي (العمل الفني) والفني يعبر عن الكلي والجوهري من خلال حياة فردية واقعية، "ولذلك فإن حالة العالم الكلية (الدول) التي تعني التنظيم السياسي المستقر تنعكس على الفريد، فنجد أن حياته محاطة بالأمان فالدولة تحمي الملكية، وهو لا يملك شيئا خاصا به سوى أرائه وأفكاره الشخصية، بيد أنه في الدولة غير المستقرة والتي ينعدم فيها التنظيم السياسي، يرتكز... الحياة والحفاظ على وجود الخاص وعلى حماية كل ما ينتمي إليه، وكل ما يخصه وهذا ما يطلق عليه هيغل اسم العصر البطولي[2].

ويقول هيغل أيضا : ".....إذن في الشروط التي يفترض أن تكون بحسب ما تقدم قوله، شروط التمثيل الفني، فإن ما هو أخلاقي وعادل يجب أن يتلبس شكلا فرديا، بمعنى أنه ينبغي أن

[1] إذا الحالة العامة للعالم وعلاقة الإرادة بالدولة والأخلاق عند هيغل هي موضوع كتاب مبادئ فلسفة الحق أيضا حيث ناقش هيغل العلاقة بين الوعي والإرادة.

[2] *Hegel, Esthétique*, Idée du Beau p.155

يكون مناطا بالأفراد وحدهم، ولا يكون له إلا فيهم وحدهم حياة ووقع. على هذا النحو يكون الوجود الخارجي للإنسان في الدول الجيدة التنظيم محاطا بالأمان ملكية محمية وهو لا يملك من شيء خاص به يحصر المعنى، سوى أرائه وأفكاره الشخصية لكن في حال انعدام التنظيم السياسي يرتكز أمان الحياة والملكية إلى قوة كل فرد وشجاعته فيكون ملزما بأن يسهر على وجوده الخاص وعلى ما يخصه وما هو من حقه[1].

والاختلاف أو الفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث هو كالفرق بين الأخلاق اليونانية والأخلاق الرومانية (أو الفرق بين الفضيلة اليونانية والفضيلة الرومانية[2] على أساسا أن الفضيلة اليونانية في العصر البطولي كانت هي أساس الأفعال وعلقها ولقد كان للرومان مؤسساتهم الشرعية والمستقرة، ولذلك كانت تنمحي الشخصية أمام الدولة التي تمثل الغاية الكونية، وهذا يعني أن الفضيلة الرومانية تريد ألا يكون المرء رومانيا إلا بصورة مجردة ولذا نجد أن الفضيلة اليونانية كانت تتميز بالوحدة المباشرة بين الجوهري وبين فردية الميول والنوازع والإرادة "حيث تحمل الفردية في داخلها قانون ذاتها، دون أن تخضع لمحاكمة خارجية ولذلك نجد أن الأبطال الإغريق – هم أنفسهم مؤسسو الدولة، أي أن القانون والنظام ينبع منهم وتتبدى للعيان بوصفها من إبداعهم الفردي[3] ويذرك هيغل بتجليل القدامى لهيراكلس[4] بوصفه ممثلا للأخلاق البطولية للأزمة القديمة، ويذكر أيضا هو هيروس وإبطاله، صحيح انه كان لهم قائد مشترك، لكن ما يربط بينهم ليس هو القانون الجامد الثابت الذي يفرض عليهم الطاعة فرضا، كما هو الحال عند الرومان والأزمنة الحديثة بل هم يتبعون قائدهم من تلقاء أنفسهم وبقرارهم الحر، وهذا ما نجده لدى أبطال الشعر العربي القديم، بالاستقلال الفردي لم يكن حكرا على الإغريق وحدهم وإنما نجده لدى العرب حيث كان الفرد الحر يتمتع باستقلال تام ولذلك فإن هيغل يذكر بجانب أبطال هويروسن أبطال الشاهنامة والذين يتمتعون باستقلال تام[5].

---

[1] Ibid p 155.

[2] كلمة فضيلة كتبها *هيغل* باليونانية في النص ***"الاستيطبقا"***

[3] Ibid p156

[4] تروي الأساطير أن هرقل هو الطفل الذي أرضعته الربة هيرا ومنحته الخلود والكلمة تعني مجد هير (عبد المعطي شعراوي أساطير إغريقية ص ص 369-390)

[5] الشاهنامة : ملحمة فارسية للشاعر الفارسي "الفردوس" (ابو كريم المنصور) وهو من أكبر شعراء القرن الخامس الهجري وقد كتبها سنة 1010م (400هـ) وحاول بها إحياء الفارسية عن طريق سرد أخبارهم وأساطيرهم منذ بدء التاريخ وعدد أبياتها يتجاوز الخمسين.

وهذا يعني أن هيغل يرى أن أهم ما يميز الفردية في العصر البطولي هو استقلال الفرد وحريته ومسؤوليته عن جميع أفعاله، وهذا الفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث يعود إلى الفرق بين حضارتين وثقافتين، تنتمي كل منهما إلى تكوني اجتماعي واقتصادي مختلف عن الآخر فالذات في العصر البطولي هي وحدة كلية لا تفصل الإرادة عن الفعل ولا تقبل انفصالا عن نتائج أفعالها وعواقبها حتى الذي لم تكن واعية به.

"فأوديب على سبيل المثال يلتقي وهو في طريقه إلى العراق رجلا فيقتله بعد شجار ولم يكن هذا الفعل جريمة في الزمن الذي ارتكب فيه، على اعتبار أن الرجل نفسه لجأ إلى العنف في مواجهة أوديب، لكن الرجل كان أباه، ويتزوج أوديب من ملكة والحال أن هذه الملكة هي أمه، وبذلك يكون قد تزوج بمجرم من دون أن يدري بحقيقة الأمر – ومع ذلك يقبل بكامل مسؤولية جرمه، ويعاقب نفسه بنفسه على قتله أباه وزواجه بمجرم، وهذا بالرغم من أنه قتل أباه وضاجع أمه من دون دراية أو إرادته. أن الشخص البطولي الحازم الكامل، يأبى تجزئة الخطأ ومقاسمته ولا يريد أن يعلم شيئا عن تعارض ممكن بين النية الذاتية والفعل الموضوعي، بينما يسعى كل إنسان في المجتمع الحديث اللامتناهي التعقيدات والتشعبات، بالمقابل أي إسقاط حملة على عاتق الآخرين، وإلى التملص ما استطاع على ذلك سبيل. من تبعات الخطأ المرتكب، ومن هذه الجهة فإن نظرتنا للأمور أكثر أخلاقية، على اعتبار أن ما يميز السلوك الأخلاقي في المقام الأول هو العلم الذاتي بالظروف والفكرة المتكونة لدينا عن الخير ونية تحقيقها في أفعالنا، أما في العصر البطولي والذي كان فيه الفرد واحد في الجواهر والمصدر الوحيد الموضوعي، فقد كانت الذات تعتبر نفسها أنها تفعل بمفردها كل ما تفعله وتستند إلى نفسها بلا نقصان كما تحصل لاحقا[1].

إن الإنسان في العصر البطولي لا يفعل ولا يقيم حاجزا بين ذاته وبين الكلي الأخلاقي بل يعتبر نفسه أنه يؤلف مع هذا الكل وحدة صماء،.....وحدة جوهرية متعينة بينما الإنسان في العصر الحديث يفصل بين اهتماماته ورغباته الشخصية والفردية وبين الغايات التي ينشدها الكل، فما نفعله الفرد إنما يفعلها كشخص وكفرد ولا يعد نفسه إلا مسؤولا عن أفعاله، وليس عن أفعال الكل الذي هو جزء منه ومن هنا فقد حصل وحدث الفصل والتجزئة بين الجزء والكل،

---

[1] [1] Ibid pp 159-163

بين الفرد والأسرة، بين الفرد والدولة، بينما كانت هذه التجزئة غير موجودة في العصر البطولي.

يقول هيغل : "...من هنا كان الفارق الذي يصادر على وجوده، مثلا بين الشخص والأسرة ولقد كان مثل هذا الفصل غير معروف في العهد البطولي فيومئذ كان خطأ الآباء يعزي إلى أبنائهم وإلى أحفادهم، وكان جيل برمنه يكفر عن جريمة فرد واحد. وكانت الأخطاء والجرائم تداخل ضمن نطاق الميراث والموروث وإدانة كهذه تبدو لنا اليوم غير معقولة، ضربا من الخضوع لقدر غاشم[1].

إن الفرد في العصر البطولي لم يكن معزولا وإنما كان فردا في أسرة أو قبيلة وكان سلوك الأسرة ينطبع على سلوك الأفراد ولذلك " كان الفرد يحيا في الأسرة والأسرة تحيا فيه وكانت الفردية تتوحد مع الكلي والجوهري"[2] ولهذا السبب لجأ الفن إلى اقتباس أشكاله المثالية من العصر البطولي لأن الأبطال في العصر البطولي يعبرون عن الكلي، بينما الإنسان الحديث غارق في أبعاده النثرية والجزئية، إذ أن كثير من الأعمال الفنية مقتبسة من الأساطير اليونانية والرومانية ومثال ذلك بيقماليون لبرناردشو وكاليقولا الأبيركامي وشهرزاد لتوفيق الحكيم وفاوست لغوتة، ولكن الفنان لا ينقل تجليات الماضي وأحداثه كما هي لأن ما يعنيه هو الحاضر وبالتالي فإنه يضفي الشمولية والعمومية على الأعمال المقتبسة من العصرين البطولي والأسطوري حتى لا يقع في النثري والمبتذل والعادي، إن الفنان يدخل على الموضوعات التاريخية تعديلات لتظهر في أشكال أعمال فنية رائقة ورائدة ويعد شكسبير من بين الشخصيات التي اقتبست أعمالا فنية ذات دلالات تاريخية وأسطورية وقصصا قديمة تتحدث عن دولة لم تعرف الاستقرار المنظم[3]" ولذلك يظهر فيها تأثير قوي افرد الحية على تصوراته وانجازاته. ويرى هيغل أن الفرق بين استقلال شخصيات شكسبير واستقلال شخصيات العصر البطولي يعود إلى أن استقلال أغلب أبطال المسرحيات التاريخية لشكسبير يرتكز إلى ثقة شكلية بالنفس بينما استقلال الشخصيات البطولية يرجع إلى المضمون الذي أخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه[4]".

---

[1] Ibid pp 160-161
[2] Ibid p 163.
[3] Ibid p.163
[4] Ibid p 163

وبالتالي فإن الأعمال الفنية التي لا يحاول استلهام الشخصيات البطولية تظل باهتة وجوفاء، ويضرب هيغل مثال على ذلك بالأعمال الفنية التي تقتبسها موضوعاتها ومضامينها وتستلهمها من حالة الحب العذري "التروبادور" ويرى هيغل أن الحب العذري ليس أنسب تربة لتحقيق المثال يقول هيغل "هكذا يكون قد دحض سلفا في مسألة التربة العامة للمثال، الرأي الذي يزعم أن حالة الحب الريفي العذري هي أنسب تربة لتحقيق المثال لأن الانفصال بين الشرعي والضروري من جهة، وبين الفردية من الجهة الأخرى لا وجود له التبة في هذه الحالة. لكن مهما تكن الأوضاع العذرية بسيطة وبدائية ومها تنأ عن الثر الذي يجمد فيه الوجود الروحي فلا مرية في أن المضمون الخاص بهذه الأوضاع لا يثير، بحكم تلك البساطة بالذات، إلا قدرا يسيرا من الاهتمام مما لا يؤهله لأن يقدم للمثال التربة والتبرير[1] ولهذا يسخر هيغل من الغزليات العذرية الريفية ويرى أنها تعبيرات متكلفة ومصطنعة "والغزليات العذرية الريفية لا تعدو كونها في كثير من الأحيان ملجأ وملاذ للنفس التي تخامرها الحاجة إلى استعادة الصفو والسكينة[2]."

وحينما قدم غوتة رواية شعرية بعنوان هرمان ودورتي والتي كتبها سنة 1797 فإنه لم يقتصر على عرض الحب العذري بينهما وإنما صور المناخ العام الذي كانت تصطرع فيه المصالح الكبرى للثورة الفرنسية يقول هيغل "لذا نجد ما علينا حتى من هذا المنظور أن نظهر إعجابنا بعبقرية غوت الذي استطاع رغم حبه هرمان ودورتي في وسط مشابه، ورغم تركيز اهتمامه على جانب خاطئ ومحدد للغاية من الحياة الحاضرة، أن يطور عم لقصيدته المطولة في دو تصطرع فيه المصالح الكبرى لثورة 1789 ولوطنه بالذات وأن يقيم على هذا النحو رابطة بين المادة المحدودة في ذاتها وبين أعظم إحداث العالم وأوسعها نطاقا[3].

إن الهيغلية لا تفرض مجالا معينا أو موضوعات معينة على الفنان بيد أنه يفسر اختيار الفانين لبعض الموضوعات، فمثلا يشرح هيغل لماذا يختار الفنان أحيانا وسط الأمراء لتقديم شخصياته. يقول هيغل :" وكما أن الحالة الأكثر مثالية للعالم كطابق عصورا معينة أكثر مما تطابق سواها كذلك فإن الفن يختار التأطير شخصياته وسط معينا يؤثره على ماعدا : وسط الأمراء وليس ذلك بدافع من شعور ارستقراطي، أو حبا بالتميز، ولكن الفن يظهر بعمله هذا

[1] Ibid pp 163-164.
[2] Ibid p.164
[3] Ibid p 164.

حرية الإرادة والخلق التي لا تملك أن تحقق نفسها إلا في تمثيل أوساط أميرية ومن هذا القبيل أن الجوقة في المأساة القديمة على سبيل المثال، هي التي تمثل الوسط العام، وسط العواطف والتصورات والأفكار الذي يدور فيه عمل محدد ومن هذا الوسط تبرز فما بعد طابع الفردية للشخصيات الفاعلة والتي هي طبائع قادة الشعب أعطاء الأسر المالكة. أما الأشخاص المنتمون على الطبقات التابعة فلا ينظرون متى بدءا بالعمل ضمن الحدود الضيقة المتاحة لهم، إلا بمظهر المضطهدين المظلومين، ذلك أن تبعيتهم في الدول المتطورة شبه تامة وحق عملهم محدودة للغاية وأهواؤهم ومصالحهم تصطدم بالضغط الذي تمارسه الضرورة الخارجية[1].

لقد استخدم الفنانون الشخصيات الضعيفة في المسرحيات الهزيلة وفي الكوميديا لأنه يمكن للإفراد في إطار هذه الأعمال أن يمنحوا أنفسهم استقلالا في الإرادة وحرية في الآراء والتعبير، هذا الاستقلال محرومون منه في الحياة العادية والواقعية ولذلك ينتفي الاستقلال ويغيب ويتلاشى بمجرد أن ينتهي الوضع الكوميدي الهزلي ولهذا فحين يكتب شيلر خطبة مسينا (مسرحية تاريخية كتبها شيلر سنة 1803) بأنه يصور الشخصية الرئيسية في العمل الفني مستقلة وظهر هذا واضحا حين يهتف سيزار وهو أمير قائلا لا قاضي فوقي بمعنى أنه لا يخضع لأية ضرورة خارجية تحد من حريته ويرى هيغل أن شكسبير يخرج عن هذه القاعدة لأن الأشخاص الشكسبيرين لا ينتمون جميعا إلى أوساط الأمراء ولكنه "يستخدم التاريخ وعصر الحروب الأهلية الذي تتزعزع فيه الأسس التي عليها يقوم النظام وتتراخى الروابط التي تشكلها القوانين وهذا ما يفضي على هؤلاء الأشخاص درجة من الاستقلال[2].

ب- الطابع النثري للأزمنة الحاضرة :

إذا كان هيغل قد أوضح خصوصيات ومميزات وإمكانات العصر البطولي في الخلق المثالي في الفن، فإنه يحاول أن يبين إمكانيات العالم الحديث والمعاصر له (هيغل) وهو بالطبع ينظر لحالة العالم المعاصر له من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية ويبين أن إمكانية الخلق الفني في العالم الحديث – محدودة جدا – لأن الاستقلال الفردي أصبح مجاله محدودا في العالم الحاضر ولذا فإن المثال في الأزمنة الحديثة يفتقر إلى المضمون العميق لأنه (المضمون) يتحدد بالشروط الثابتة والقائمة أصلا، إذ أن الشروط الاجتماعية والاقتصادية

---

[1] Hegel, Esthétique, Idée du Beau, op.cit p.165
[2] Ibid p.166.

والسياسية والاجتماعية وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية هي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضا، أي هو الذي يحدد سلوكهم الأخلاقي "وعليه فإن المثال في الفن الذي يلتزم بالتعبير عن الحالة الراهنة للأزمنة الحديثة ينعكس فيه هذا المضمون الضيق والمحدود التعبير عن استقلال الأفراد ولذلك لا يمكن للفنان الذي يتناول موضوعا من الأزمنة الحديثة أن يضفي عليه طابعا من المثالية على القضاة والملوك لأنهم في الأزمنة الحاضرة لا يمثلون الكل كما هو الحال لدى أبطال العصر البطولي والأسطوري[1].

إن القضاة والملوك أصبحوا مجرد مراكز مجردة لمؤسسات وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والدساتير، ولم يعد للملك سلطاته في السلم والحرب والقانون لأن كل ذلك أصبح مشروطا بالوضع السياسي العام و بالعلاقات مع الدول الأجنبية وبالقانون لأن كل ذلك أصبح مشروطا بالوضع السياسي العام وبالعلاقات مع الدول الأجنبية وبالقانون السياسي[2]" ولذلك فإن الذات في الأزمنة الحديثة لا تصور المثال لأنه حتى لو صورها الفنان بأنها أحيانا تتصرف بعفوية وتلقائية فإنه يدرك أن هذه الذات تبقى جزءا من نظام اجتماعي معين، وهي مجرد عضو من أعضائه ولها إمكانيات محدودة في الخلق والإبداع الفني والذي يسير فيها نحو الانحلال، وبالتالي فإن الإنسان في العصر الحديث لا يتصرف كما كان الإنسان يفعل ذلك في العصر البطولي والأسطوري والذي كان يفعل بدافع من مصلحة الجماعة والغاية الكلية لها، أن الإنسان في العصر الحديث يعمل وفق حاجياته الضيقة ومصلحته الذاتية ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها اللامتناهية في القانون والشرائع والأخلاق بدلا من الفن والإبداع الخلاق فإن القانون كما هو متجسد في الفرد "يبقى محدود بمحدودية الفرد نفسه، بينما كان الفرد يشكل في العصر البطولي تجسيدا للكلي ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة إلى إعادة بناء الاستقلال

---

[1] تعتبر هذه النقطة هي الأساس الذي بني عليه – فما بعد – علم الجمال الماركسي تحليلاته في الفن حين ربط بين وظيفة الفن، وبين الواقع الاجتماعي، والذي يشكل من وجهة نظر علم الجمال الماركسي – التعبير الايدولوجيا والطبقي للفن، وقد بين لوكاتش في دراساته الجمالية والنقدية مدى استفادته من المفاهيم الهيغلية حيث اتخذ من الفردية لما قدمها هيغل، أساسا لنظرية الرواية وتحدث عن أنواع البطل في العصر الحديث، في مقابل البطل في العصر البطولي، ثم اتخذ من الفردية مرتكزا فكريا للتفرقة بين الأجناس الأدبية. على أساس الملحمة تعبر عن البطل في العصر البطولي وعن الوحدة مع الكل الاجتماعي بينما الرواية (النثر) تعبر عن التناقض بين الذاتية الفردية والوجود الاجتماعي ككل على نحو ما عرض هيغل في تحليله، ويعتبر هذا الجزء في نظر ورأي كثير من الباحثين والنقاد من أفضل انجازات هيغل للنظرية الجمالية وفلسفة الفن لأنه يطرح فيه الأساس الفلسفي للكثير من القضايا التي يستند عليها النقد المعاصر مثل :

- الواقع الاجتماعي ودوره في تشكيل المثال الفني،
- أنواع البطل في العصر الحديث،
- سمات الفردية في العصر البطولي

[2] *Hegel*, *Esthétique*, Idée du beau p.168

الفردي وتعليق هيغل على هذه المسرحية أنها محاولة فردية وعديمة الجدوى وتقود صاحبها إلى الجريمة كما حصل في المسرحية لأنه يحمل في داخله الظلم والجور الذي يريد إلغاؤهما.

يقول هيغل "لكن مثل هذا الانتقام الفردي محتما عليه، من جهة أولى، أن يكون عديم الجدوى بالنظر إلى عدم كفاية الوسائل اللازمة، فإنه مرشح من الجهة الثانية، لأن يقود صاحبه على الجريمة لأنه يحمل في داخله ذاته الظلم والجور الذين يريد إلغاؤهما. وفي حالة كارل مور لا يعدو الأمران غلطة مشؤومة ولكن بالرغم من كل الجانب المأسوي الذي ينطوي عليه، فإنه مجبور من طينة تأسر مخيلة الشباب والفتيات لأنه يقدم لهم مثال قاطع الطريق في صورة جذابة، كذلك فإن الأفراد في دسيسة وحب تسوطهم نزواتهم وأهوائهم الصغيرة بسياط العذاب وسط ظروف من القهر والقمع[1].

إن القضاة والملوك مجرد مراكز مجردة لمؤسسات وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والدساتير، ولم يعد للملك سلطاته في السلم والحرب والقانون لأن كل ذلك أصبح مشروطا بالوضع السياسي العام وبالعلاقات مع الدول الأجنبية وبالقانون السياسي[2] ولذلك فإن الذات في الأزمنة الحديثة لا تصور المثال لأنه حتى لو صورها الفنان بأنها أحيانا تتصرف بعفوية وتلقائية فإنه يدرك أن هذه الذات تبقى جزء من نظام اجتماعي معين، وهي مجرد عضو من أعضائه ولها إمكانيات محدودة في الخلق والإبداع الفني والذي يسير فيها نحو الانحلال وبالتالي فإن الإنسان في العصر الحديث لا يتصرف كما كان الإنسان يفعل ذلك في العصر البطولي والأسطوري والذي كان يفعل بدافع من مصلحة الجماعة والغاية الكلية لها، إن الإنسان في العصر الحديث يعمل وفقع حاجياته الضيقة ومصلحته الذاتية ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها اللامتناهية في القانون والشرائع والأخلاق بدلا من الفن والإبداع الخلاق فإن القانون كما هو متجسد في الفرد "يبقى محدودا بمحدودية الفرد نفسه، بينما كان الفرد يشكل في العصر البطولي تجسيدا للكلي ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة إلى إعادة بناء الاستقلال الفردي

---

[1] يصدر شيلر هذه المسرحية بعبارة من عبارة أقراط الطبيب "ما لا شتفيه الأدوية شفي الكي، تشفيه النار والمسرحية هي لوحة تصور نفسا عظيمة ذات مواهب من كل نوع، لكنها ظلت بسبب حماستها غير المنضبطة وصحبة شريرة أفسدتا قلبه واستدرجاه من رذيلة إلى رذيلة، حتى صار أخيرا على رأس عصابة من القتلة ومشعلي الحرائق وهذه الشخصية هي شخصية كارل مور وهي الشخصية التي يمكن أن يحبها المرء وينفر منها في ذات الوقت ومغزى المسرحية هي محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدمير المجتمع وتصحيح القانون عن طريق انتهاك القانون (فريديريك شيلي. اللصوص (1782) ترجمة عبد الرحمان بدوي المسرح العالمي الكويت 1981. ص12

[2] *Hegel, Esthétique*, Idée du beau p.168.

لكن شيلر استطاع في مسرحيتي مؤامرة فيسكي[1] ودون كارلوس[2] أن يجسد مثالا لشخصيته أسمى وأرفع لأن لبلطي المسرحيتين (فيسكي ودون كارلوس) مضمونا جوهريا لأنهما يكافحان في سبيل تحرر وطنهما وفي سبيل الحرية الدينية والفنية ويلاحظ هيغل أن المأساة التي تحل بأبطال شيلر تتأتى نتيجة لقوة خارجية تحاربهم وتقهرهم وقد يكون ذلك نتيجة لتأثره بالدراما الإغريقية.

يقول هيغل : "ولكن في فيسكي ودون كارلوس فقط تجسد شيلر مثالا لشخصية أرفع واسمي فيعزو إلى هذين الشخصين مضمونا أكثر جوهرية ويجعلهما يكافحان في سبيل تحرر وطنهما وفي سبيل حرية القناعات الدينية[3] أما بالنسبة لغوتة فإن في مسرحية جوتزفون برليشنجن[4] يبين فيها التناقض والتداخل بين زمنية العصر الوسيط زمنية تتسم بالفروسية والإبداع الخلاق وبين الحياة الحديثة وما تتسم به من طابع نثري فالفارس في هذه المسرحة يريد أن يعيش أخلاق الفرسان واستقلالهم في زمن القانون والدولة المنظمة بيد أن هذا النظام الموجود في الحياة الحديثة والنثرية يدفع الفارس إلى الخطأ ويتسبب في هلاكه ويعلل هيغل السبب في ذلك إلى الفروسية كانت تتلاءم مع البنية الإقطاعية للعصر الوسيط بيد أن العصر الحديث لا يسمع بوجود الاستقلال الفردي للفرسان وإذا ما أصرت هذه الطبقة على رفع المظالم ونشر العدل والحق فإنها تضع نفسها في موضع سخرية واستهزاء على نحو ما نجده في حياتها اليومية من سخرية الناس ممن يريد إصلاح ما حوله تحت عبارة "هل تريد إصلاح الكون، أصلح أحوالك أولا وهذا ما قبر عنه سيرفانتس في روايته الرائعة <u>*دون كيشوت*</u> يقول هيغل : "ويتني غوتة حلا مشابها هو العصر المثيل الذي كانت فيه طبقة الفرسان المؤلفة إلى ذلك الحين من أفراد فخورين بنبلهم واستقلالهم قد طفقت تضمحل تحت ضغط نظام جديد، موضوعي وشرعي وان يكون غوتة قد اختار موضوعا أول له، هذا الاحتكاك وهو التداخل بين الزمن البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة القائمة على أساس سيادة القانون، فهذا شاهد له على حسه التاريخي. إن غوتر و سكينجي هما من أولئك الأبطال الذين ما يزالون يعون

---

[1] مسرحية كتبها <u>*شيلر*</u> سنة 1783 <u>*وفيسكي*</u> اسم أسرة ايطالية تآمر أحد أفرادها وهو يوحنا لويس فيسكي (1522-1574) ضد أندريادوريا قائد أساطيل فرنس الأول ومن هذه الواقعة استمد شيلر فكرة مسرحيته.

[2] مسرحية دان كارلوس كتبها شيلر سنة 1787 م.

[3] *Hegel*, <u>*Esthétique*</u> Idée du beau op.cit p.171.

[4] هذه المسرحية <u>Götzvon Balidinger</u> كتبها سنة 1771 وأعاد كتابتها سنة 1773 وقد استوحاها غوتة من قصة حياة أحد الفرسان الألمان والذي يسمي المسرحة باسمه وكان يلقب باليد الحديدية وهو برليشجن (1480-1560)

شخصيتهم وشجاعتهم وحسهم بالعدالة، ويريدون بالتالي باستقلال تام بالأحداث التي تدور في حلقتهم الواسعة أو الضيقة، لكن النظام الجديد يدفع بغوتز إلى ركوب مركب الخطأ يتسبب بهلاكه ذلك أن الفروسية والبنية الإقطاعية هما وحدهما اللتان تشكلان في العصر الوسيط، الإطار المناسب لمثل ذلك النوع من الاستقلال وابتداء من اليوم الذي آل فيه النظام القائم على المساواة إلى تلبيس شكل مكتمل ناجم، ذي طابع نثري بحت، بات الاستقلال المغامر لممثلي الفروسية من بوائد الأشياء فإذا ما أصر هذا الاستقلال على البقاء كما من قبل وإذا ما بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها إنما هي وحدها المدعوة لرفع المظالم وإحقاق حق المضطهدين والمظلومين فحتم عليها أن تضع نفسها موضع العزل والسخرية على نحوها صورة سيرفانس في دون كيشوت[1]

إن هيغل حين يبحث عن التعبير الفني للمضمون العيني للمثال فإنه يميز منذ البدء بين الجوهر الكلي وبين الأفراد الذين يحققون أشكالا خصوصية لهذا الجوهر "إن ما يميز الفردية هو تعينها وهي تدين في وجودها ومضمونها الجوهري إلى الإلهي (القوى السرمدية الناظمة للعالم[2]" ولذلك ينشأ استخدام هيغل لمصطلح الوضع نتيجة للتعارض (الجوهري والفردي) وهو المحيط (التعارض) أو المجال العام الذي يأخذ منه الفنان لكي يظهر اهتمامات الروح ومضمونه وهذا الوضع قبل أن يتمثل للفنان في أشكال متعينة تعبر عن الروح يكون حينذاك مجرد فكرة لم يجد بعد تجسيدها الحسي وتمثيلها العيني ويطلق هيغل على هذه اللحظة أو هذه الحالة انعدام الوضع[3] ويقصد به أن الوضع يأخذ شكله المتعين المتجسد لأنه يبقى في عمومية الفكر ولم يمر إلى اللحظة الفنية بما هي تعبير عن المطلق وتجسد لهذا الوضع، أي تظهر الجوهري والكلي في الفردي "ويظهر انعدام الوضع هذا في الأعمال الفنية والتي نجدها في النحت المصري القديم والنحت اليوناني القديم أيضا وكذلك يظهر في الفن التشكيلي المسيحي وخاصة في التماثيل واللوحات الوصفية ويظهر غياب الوضع وانعدامه في أن الإلهي يصور كياله متعين أو كشخصية مطلقة في ذاتها بمعنى أن لا يرسم التعارض وإنما يرسم الكلي في جملته وثباته دون أن ينقسَم على أجزاء متعينة[4]".

---

[1] *Hegel*, op.cit pp.171-172.
[2] Ibid p.172.
[3] Ibid pp.188-189.
[4] Ibid pp188-189.

إن اللحظة الأولى وهي لحظة النحت المصري القديم واليوناني القديم فإنها تتميز بالفصل بين الكلي والفردي، بين الثابت والمتغير وهو فصل أو لم يشأ من خلاله المفهوم الحقيقي للفن كما هو وحدة المتعارضات، وحدة التعارض وتأليف بين الأجزاء، أي أن المطلق ما زال في كليته المجردة ولم يتمظهر بعد، أما في حالة الفن التشكيلي المسيحي فإن الانحلال يكون نهائيا وتاما بين الحدين "الظاهر والباطن وعليه فقد أشرف هذا الفن على الانحلال ولم يعد يؤدي وظيفته.

أما المرحلة الثانية في الوضع فهي التخلي عن موقف الصمت والسكون لدى الفنان بحيث يخرج من جموده الداخلي ويحاول أن يميز الكلي في وضع متعين، أي أن يميز الجوهري في موضع منفرد ولكنه وضع غير متمايز في ذاته لأنه غير مشحون بالتناقضات وهذا الوضع قليل الأهمية لأن الحدث الجاد في العمل الفني هو الحدث الممتلئ بالتناقضات والتعارضات[1]". هو ما يؤلف حقيقة وماهية العمل الفني.

وتظهر المرحلة الثانية في التماثيل اليونانية التي تصور الآلهة في أوضاع وحالات بسيطة ليس لها علاقات أو تعارضات مع أوضاع أخرى ولهذا تبدو مكتفية بذاتها ومثال ذلك من النحت اليوناني الذي يريد أن يصور هدوء الآلهة تمثال فينوس وقصائد بندار (518-438 ق.م) ويظهر أيضا في رواية _آلام فرتر_ لغوتة والتي كتبها للتخلص من قلقه الداخلي "وفي هذه المرحلة لم يقم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلي[2]".

أما في المرحلة الثالثة يصبح الازدواج والثنائية والتعارض تشكل ماهية الوضع بالذات ويبين هيغل أن هذه المرحلة (الثالثة) هي التي تشكل تعين المثال في الفن بشكل واضح وصحيح. ويرى المسرحي يتمتع بقدرة على تمثيل الجمال في أعمق حالات تطوره وأكملها لأنه يستطيع أن يقدم القوى الروحية الكبرى في خلافاتها وتناقضاتها وصراعاتها ووفاقها، ولأن الفن المسرحي يقوم أساسا على الصراع وبالتالي فإن لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات الساكنة أو الخالية من مضمون الصراع موضوعا للتمثيل الفني "أما النحت والرسم فإن إمكانياتهما أقل في رسم وانجاز التناقض في رسم وانجاز التناقض وصيرورته لكن قد يختار الفنان لحظة من

---

[1] Ibid p.189
[2] Ibid p.193.

لحظات الصراع ويثبتها ولذلك يرى هيغل أنه لا بد لكل فن أن يراعي إمكانياته الخاصة في اختيار موضوعاته[1]".

والصراع له أشكال عديدة يذكر منها هيغل ثلاثة أشكال رئيسية يختار منها الفنان موضوعا لتمثيله الفني وأولها الصراع الذي ينتج عن أوضاع وحالات طبيعية ويظهر هذا في علاقة الفرد بالكوارث والمرض ويعتقد هيغل أن الشعر الملحمي أصلح من الشعر المسرحي لتصوير هذا الصراع[2] وثاني هذه الأشكال هو الصراع الروحي الذي يرتكز على أساس طبيعي ويذكر هيغل ثلاثة أنماط تتأتى عن هذا النوع من الصراع :

أ- مثل الصراع بين الورثة في حق وراثة العرش فهو صراع روحي نتج عن أساس طبيعي مثل القرابة ويتضح هذا في أوديب حين ترك عرشه شاغرا فقامت مواجهة بين ولديه من أمه جوكسا وهما (ايتوكلس بولينسيس) واقتتلا صراعا على العرش وقد مثل هذا الصراع على امتداد الحقبات التاريخية موضوعا للفن ويظهر هذا الصراع أيضا في الشاهنامة في ملحمة الفردوس الفارسية وفي مسرحية شيلر خطة مسينا وفي مكبث لشكسبير.

ب- الصراع بين الأفراد نتيجة الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية فالإنسان منذ أن يوجد يجد نفسه مصنفا ضمن طبقة حاكمة أو محكومة وكل طبقة لها خاصياتها ومميزاتها وتنظيماتها الضرورية تظهر وتتعين في نوع العمل والفعل الذي يؤديه الفرد وأفكاره وثقافته الروحية.

ج- الصراع الذي ينتج عن أن يولد الإنسان ضمن فئة مضطهدة من قبل المجتمع الذي ينتمي إليه فلا يتمتع الفرد بالحرية، أو العكس أن يولد الفرد ضمن فئة لها امتيازات عديدة وكبيرة نتيجة لقوانين سياسية وضعية أو دينية شرعية، فيشعر أنه حر بينما هو في الحقيقة غير ذلك إطلاقا لأنه يستمد حريته من القوانين الوضعية والشرعية وليس من ذاته ولذلك فإن هذا الفرد لا يتمتع لدى هيغل لما يسميه "الفرد المثالي الذي يمثل ويجسد الأزلي والنوعي والكلي والجوهري[3] وقد ينتج الصراع أيضا نتيجة للاستعداد الطبيعية المزاجية لدى الفرد مثل غيرة عطيل في مسرحية شكسبير.

[1] ibid p.196.
[2] Ibid p.197
[3] Ibid p.206

وثالث هذه الأنماط الرئيسية لهذا الصراع هو الصراع الروحي الذي ستند إلى أساس روحي مثل أن يكون هناك صراع بين الإنسان ونفسه حين يحدث بين حالة وعي الإنسان أثناء إنجاز الفعل وبين حالة وعيه بعد إنجازه من جهة ثانية حين تتاح له القدرة على أن يدرك على الوجه الصحيح.

طبيعة وخصوصية ما فعله وما أنجزه ومثال ذلك أوديب الذي لم يكن يدري أنه يقبل أباه ثم بعد أن عرف أن الذي قتله هو والده ومعاقبته لنفسه بعد أن أدرك ما فعله.

2/- الحدث وعلاقته بموت الفن :

يمثل الحدث أو الفعل موضوع الفن إذ يحدد فيه هيغل نقطة البداية للعمل الفني فحين يتناول الفن فرد معينا، فمن أين تكون نقطة البداية، هل تكون من جملة الظروف والأفعال التي تشكل تكوين الفرد، أم من اختيار موقف واحد يعبر عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ؟

يرى هيغل أن البداية في الفن تعود إلى تمثيل الفعل مصدر موضوعات الفن باعتباره وبصفه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للتناقض وقهر للاغتراب، ويظهر هذا جليا في الشعر "الذي يستوعب كل هذه المعركة الشاملة بينما الفنون الأخرى تستوعب لحظة واحدة من لحظات الفعل[1]" لأن الفعل ذو طبيعة روحية فإنه يجد في اللغة أعظم وأسمى تمثيل، ويظهر هذا في الألياذة حين يبدأ هوميروس بالحديث عن غضب آخيل مباشرة دون أن يتوقف عند الأحداث السابقة وسيرة حياة البطل ويجعلنا نشهد في الحال النزاع ويفلح في إثارة اهتمامنا حتى بما لا يقوله... ولكن قد يسود الاعتقاد بأن الحديث أو الفعل يتنوع على ما لا نهاية لأن هذه الحالة تؤدي بالفن إلى الموت والانحلال وإلى الفعل بالتشتت ومن ثمة عدم حل التناقض وعدم القدرة على قهر الاغتراب حيث ينفصل الذاتي عن الموضوع والشكل عن المضمون، والجواني عن البراني، حيث أن الأحداث التي تصلح أن الأحداث التي تصلح للتمثيل الفني محدودة لأن الفن من حيث هو حضور وتعبير حسي عن الفكرة، تعبير ظاهر عن الحقيقة وتجسيد لها لا يهتم إلا بالأحداث التي تستوجبها الفكرة ولذلك يمكن أن نميز في الفعل من حيث هو مصدر موضوعات الفن ثلاثة محاور رئيسية.

---

[1] Ibid p.215.

أ- القوى العامة التي تشكل المضمون والهدف الأساسين واللذين يحفزان على الفعل[1].

ب- تحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعل[2].

ج- اللقاء بين القوى العامة للفعل والأفراد الفاعلين في الشخصية[3] .

أ- بالنسبة للقوى العامة التي ينبغي أن تظهر بمظهر المثال العيني فرغم تباينها وتعارضها فيما بينها فلا بد أن تشتمل هي ذاتها – على شيء ما جوهري يجسد طبيعة الفن من حيث هو تعبير عن المطلب "ويظهر هذا في موضوعات الفن الكبرى "مثل الأسطورة والوطن والدولة[4]" ولذلك لا بد أن تكون هذه القوى جوهرية وإيجابية، حتى يتسنى لها أن تشكل المضمون الحقيقي للفعل المثالي، بيد أن هذه القوى لا ينبغي أن تمثل في عموميتها لأن ذلك مظهر من مظاهر الانحلال في الفن وإنما يقتضي تمثيلها الكامل أن تأخذ شكل أفراد مستقلين، لأنها إذا كانت عامة فإنه تظل مجرد أفكار وتصورات عامة ومجردة لا تمت للفن بأنه صلة ولذلك فإن القوى العامة تتجسد في الأفراد المستقلين والمنقسمين لأن اللاهي وحدة كلية غير منقسمة ولا يتجسد خارجيا تماما إلا بالنسبة للإنسان ولذلك يقيم هيغل تأليفا ووحدة بينهما. وكمثال لذلك تتداخل لدى هوميروس أفعال الآلهة وأفعال البشر ففي الألياذة حين يشاء أخيل أن يشهر سيفه على اقاسمنون، تظهر أثينا خلفه وتمسك به من ضفيرته الذهبية وقد عبر غوتة عن هذا أيضا في مسرحية *أفيجينا في توريدا* حين تصبح أفيجينا آلهة لا تؤمن إلا بالحقيقة التي يحملها في داخلها والتي تكمن في النفس البشرية.

ويستخدم هيغل في التعبير عن ذلك كلمة يونانية وقد ترجمها معظم الشرائح بكلمة المعاناة التي يتميز بها الأفراد الفاعلون والذين يعبرون عن القوى القامة وتشكل كلمة المعاناة[5] لدى هيغل "المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق وعن طريقها يؤثر العمل افني في المتلقي وهي الموضوع الحقيق للتمثيل الفني[6] ويميز هيغل بين المعاناة[7] (Pathos) موضوع الفن وبين التقوى موضوع الدين ولذلك قد يرى البعض إمكانية استخدام الفن لإثارة الشعور الديني

---

[1] *Hegel, Esthétique,* Idée du beau op.cit p.217.
[2] Ibid p.218.
[3] Ibid p.218.
[4] Ibid p.218.
[5] سبق لأرسطو أن استخدم هذه الكلمة في كتابه فن الشعر، حين بين أن أجزاء الحيلة ثلاثة هو التحول والتعرف والباثوس...
[6] *Hegel, Esthétique*, Idée du beau op.cit pp.237-238.
[7] يرفض *هيغل* ترجمة كلمة Pathos بالهوى لأنها قد تعني الضعف والتخاذل بينما يقصد من هذه الكلمة معنى عاما وهو أقرب للمعاناة لأنها كما يقول هيغل، قوة من النفس ومشروعة في ذاتها ومضمونها الأساسي هو العقلانية والإرادة الحرة

ولكن على الفن حين يطرق مضمار الدين أن يتحاشى ويتجنب مالا يدخل في نطاقه، حتى لا يقوم الفنان بإخضاع المعتقدات الدينية للتأويل وحتى لا يكون الشكل الفني مجرد زخرف لحقائق مجردة وحينئذ يحصل الانفصال النهائي بين الشكل والمضمون وهذا المعنى هو أحد سمات موت الفن إذ أن طبيعته الدين تختلف عن طبيعة الفن أو النقل أن ظاهرية الفن تختلف عن باطنية الدين. إن الإلهي الذي ينطوي عليه الدين هو القوى الأخلاقية الخاصة، بينما الإلهي الذي ينطوي عليه الفن هو "القوى العملية التي تتجسد في الأفراد الفاعلين، والمعاناة تمثل وتظهر للخارج عن طريق النفس الغنية التي تعبر بحماس عن ثراء داخليتها[1].

وإذا أردنا أن تبين ونبرز الطابع العيني للمعاناة فلا بد أن ندرس الشخصية كما يرى هيغل.

أن الشخصية هي المركب أو التأليف الذي يجمع بين القوى العامة للفعل الجوهرية، وبين الأفراد الفاعلين وتعني الشخصية هنا تلك الكلية والجوهرية التي تبرز في الفر الذي يعبر في روحانيته العينية عن المعاناة ولذلك تغدو الشخصية وتتجلى كمركز حقيقي للتمثيل الفني المثالي لأنها (الشخصية) تعبر عن الفكرة من حيث هي مثال[2]" وتبتدئ الشخصية في ثلاثة وجوه أولها الشخصية التي تبتدئ كفردية شاملة، بمعنى أن الشخصية رغم أنها ذات وحدة كلية تجتمع فيها مميزات ثرية وخصائص شتى، بيد أنها مطالبة بتأكيد ذاتها وسط هذا الغني من خلال التعيين والتحديد.

وإذا لم تتعين الشخصية الكلية في سمات وخصائص معينة فإنما تبقى كما هي ذاتا منغلقة على نفسها ولا تفصح عن ذاتها، ويتضح هذا في تقديم هوميروس لبطلة آخيل، فليس هو بطلا قويا فحسب، وإنما قوته لا تنفي وجود خصائص إنسانية أخرى إلى جانب القوة وهوميروس يكشف للمتلقي عن سمات أخيل وخصائصه عن طريق وضعه في أوضاع ومواقف بالغة الثراء والتنوع مثل وضعه في صراعه مع أقمنون، ولذلك يحرص هوميروس على أن يصور أبطاله في صراعه مع أقامنون، ولذلك يحرص هوميروس على أن يصور أبطاله وشخصياته بصفاتهم العديدة لا سمة منفردة بيد أن هذا الغني في صفات وأشكال الشخصية لا بد أن يظهر بمظهر ما بحيث يشكل كلا واحد غير قابل الانقسام والتجزئة، أي الظهر في فرد واحد ويرى هيغل "أن

---

[1] *Hegel*, *Esthétique* op.cit p.241.
[2] Ibid p.213.

الشعر الملحمي هو المهيأ أكثر من غير من أنواع الشعر مثل الشعر المسرحي والغنائي لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة[1].

وثانيها : رغم هذا الثراء في الشخصية الإنسانية فإن الفنان يركز على سمة واحدة تكون بمثابة الخاصية الرئيسية التي تدفع الفرد إلى الفعل حتى لا يتسم الأثر الفني بالتشتت والاندثار ويصبح غير قادر على تخليد اللحظة الآنية فيصير نحو الموت. ففي النحت يبرز التعدد الباطني لأشكال الشخصية وسماتها ورغم هذا التعدد يختار الفنان واحدا من الأشكال المتعددة ليبرزها كما هي شخصية روميو في مسرحية *روميو وجولييت* لشكسبير حيث نجد "أن الحب هو العاطفة الرئيسية التي تدفع روميو إلى الفعل رغم وجود أبعاد أخرى لشخصيته تظهر في علاقته بأهله وأصدقائهن وتظهر أبعاد مختلفة له أيضا حين يتعامل مع الراهب ورغم المواقف المختلفة التي يواجهها لك من روميو وجولييت إلا أنهما يحافظان على عاطفة الحب العميقة[2] ولذلك يحق لجولييت أن تقول لروميو كلما أعطيت ملكت أكثر ولذلك لا بد للمعاناة أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس الممتلئة بالقدرة على مواجهة جميع الأوضاع والظروف ويظهر غنى النفس الداخلي في الشعر الغنائي، وعبقرية الفنان تبرز حين يركز على جانب معين من شخصية الإنسان يشتق منه جميع الجوانب الأخرى للإنسان كلها حتى لا يحكم على فنه بالتشتت والسير نحو الفناء. وهنا قد تبدو العبقرية متناقضة مع ملكة الفهم والتي ترى في هذا المعطى رؤية أحادية. بيد أن هذا التناقض يعود إلى منطق الشخصية لأن مصير الإنسان يكمن ليس في جملة هذه المتناقضات بل في قدرته على تحمل هذا التناقض (الحب والكره) (الخير والشر) مع بقائه معادلا لذاته ومخلصا لها على الدوام وحين لا يخلق الفن إنسانا وكيانا من هذا النوع فإن مختلف المكونات التي يتألف منها الإنسان تنفصل وتتجزأ أو يظل الإنسان في موقف يتميز بغياب الأفكار والمشاعر ولذلك فإن يميز الفردية في الفن هو أنها لا متناهية وإلهية لأنه (الفن) يقدم لنا الفردية في وحدة مع ذاتها، مع نفسها في كليتها يغر المنقسمة، رغم تناقضها ولذلك تظهر الشخصية من تداخل العام مع خصوصية الفرد، ولهذا فإن الفن الحديث من وجهة نظر هيغلية جدير بالنقد والتحليل لأنه يحرص على تقديم الشخصية من خلال هذا التداخل لتصوير

---

[1] Ibid p.247.
[2] Ibid p.248.

وحدتها الذاتية التي لا تقبل الانقسام والتجزؤ والانحلال وهذه الوحدة بين العام والخاص تعرف بنظرية النمط في علم الجمال المعاصر.

وثالثها : تبدو الشخصية أحيانا في بعض الأعمال الفنية وكأنها شخصية غامضة مبهمة ويزعم البعض أن غموض الشخصية يرجع إلى غموض حقيقة يتعذر فك لغزها وفهمها ولا يمكن بالتالي إدراكها ويرد هيغل على هذا التصور للشخصية بأن هذه الشخصيات هي التي ينبغي أن تطرد من مملكة الفن حتى لا يصيبه الشلل والانحلال والفناء والاندثار إذ لاشيء في هذه المملكة غامض بل كل شيء فيها واضح وهذه هي إحدى مقومات الفن الحي والحقيقي والأعمال الفنية التي تصور الشخصية غامضة تجر الفن بشكل عام والشعر بشكل خاص إلى مناطق ضبابية وخاوية. ولهذا فإن الشخصية المثالية عند هيغل هي التي تركز اهتماماتها على حاجات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها – *فهاملت* مثلا رغم أنه شخصية مترددة لا نجد أن شكسبير قد حافظ على وحدته، لأن تردده كان يتمحور حول الكيفية التي يستطيع بها أن يفعل ما ينوي القيام به وليست شخصيات شكسبير غامضة لأنه حافظ على وحدتها حتى من منظور عظمتها الشخصية الصرف وصلابة إرادتها في الشر[1].

3/ – العبقرية عند الفنان بين البقاء والموت :

يؤكد هيغل على أن مفهوم العبقرية هو مصطلح عام فهو لا يطلق بشأن الفنان فحسب وإنما يطلق أيضا على كل فرد متميز في مجال نشاطه وعمله وتتميز العبقرية في الفن بثلاثة أبعاد أو جوانب رئيسية وهي المخيلة والموهبة والإلهام وتتأتى القدرة على الخلق الفني لدى الفنان نتيجة لوجود المخيلة وهي أهم ملكة فنية لدى هيغل على الإطلاق إذ يفرق بين نوعين من الخيال، الخيال المبدع لدى الفنان والذي ينتج الآثار الفنية الخالدة وبالباقية والتي تعبر عن الحقيقة وعن روح الشعوب والحضارات والخيال السلبي المحض، إذ أن الخيال المبدع يتيح للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله وأن ينقش في ذهنه الصور المتنوعة للواقع المرئية والمسموعة (وهي طبعا موضوع الفن) والتي تعبر المادة الخام والتي يعيد الفنان صياغتها وفق رؤيته للمثال بمعنى أن الخيال المبدع يقرن الأشكال الخارجية بعالم الإنسان الداخلي في تآلف وتوافق

---

[1] Ibid p.255.

حميم، أما الخيال السلبي فإنه يكتفي بتذكر الأحداث، الأحداث والصور والوقائع التي يمر بها الإنسان ويستدعيها إلى الذاكرة عند الاقتضاء ولا تتميز بأنه صورة من صور لإبداع ويحكم من ثمة على أي أثر بالاندثار والتشتت وبالفناء.

إن العمل الفني الحقيق لا يتوقف عند الإدراك البسيط للواقع "وإنما يعبر عن حقيقة الواقع الذي أضفى عليه طابعا مثاليا[1]" وعليه فإن الخيال المبدع ينقي الصور والأحداث والموضوعات من الطابع النثري والعرض الزائل لكي يعبر عن الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي للأشياء، وهذا ما يبين أن الفنان لا يضع عمله موضع التنفيذ إلا بعد أن يكون قد درسه من مختلف الأوجه وعلى جميع المستويات وعليه فإن الفنان الذي لا يتمتع بخيال قوي سرعان ما تندثر أعماله وتزول وتموت إذ أنه لا يستطيع أن ينجز أعمالا فنية خالدة، فالفنان الذي يدرك التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي للأشياء هو الذي يعتمد على التأمل العميق لملكة الفهم ويعتمد أيضا على عمق العاطفة و لهذا يرفض هيغل مبدأ التلقائية الذي سرعان ما يضفي بأي عمل إلى الزوال المبكر "إن العمل الحقيقي هو حصيلة عق الفنان وعاطفته وعلى سبيل المثال لا يمكن القول أن هوميروس قد نظم أشعاره في نومه أي بدون تفكير وروية[2]".

إن دون الاختيار يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي يريد صياغته ولهذا فهو يحتاج إلى تركيز نفسي خاص يتيح له القدرة على أن يجعل من موضوعه وشكله جزءا من ذاته يتمتع بالبقاء والخلود "ولهذا لا يكفي أن يكون الفنان خبيرا بالعالم بل لا بد أيضا أن يكون على قدر كبير من المشاعر الفياضة[3]".

ويقارن هيغل ويميز بين العبقرية والموهبة على أساس أن العبقرية هي القدرة أو المقدرة على الخلق الفني المثالي والأزلي والخالد أما الموهبة فهي المهارة في جانب معين من جوانب الفن ومن ثمة تكون عاجزة على إضفاء الديمومة والأزلية على العمل الفني ويحكم عليه بالظرفية التي سرعان ما تؤدي بالشكل والمضمون على الانحلال وهي أحد سمات موت الفن.

إن الخلق الفني تطلب العبقرية والموهبة معا "ولذلك يمكن القول بأن الموهبة دون العبقرية لا تتخطى المهارة الخارجية[4]" ويرد هيغل على الرأي القائل بفطرية الموهبة والعبقرية

---

[1] *Hegel, Esthétique*, Idée du beau p.318.
[2] Ibid p319.
[3] Ibid p.320.
[4] Ibid p.321.

على الإطلاق. هذا الرأي يؤكد أن الفرد يولد عبقريا وموهوبا دون أي مجهود لتطويرهما وتنميتهما، بيد أن هيغل يرد على هذا الرأي بالتأكيد على أن الفرد لديه استعداد طبيعي في فن من الفنون لكن لا بد للعبقرية من تعليم خاص، فمثلا الفرد الذي لديه موهبة كتابة فن الشعر فإن هذا لا يكفي لكي يكون شاعرا لأن شعره في هذه الحال يكون ناقصا لا يتمتع بخصوصيات العمل الفني الحقيقي وعليه فإنه (الشعر) يموت سريعا فلا بد للشاعر من أن يكون عارفا بقواعد الشعر كالأوزان والقوافي، أي لا بدله من أن يكتسب معرفة خصائص الكتابة الشعرية ومميزاتها.

والعبقري يختلف عن الإنسان العادي في كونه لا يبذل مجهودات كبيرة ومضنية في سبيل معرفة قواعد وخصوصيات فن من الفنون بينما يغر العبقري قد يبذل مجهودا كبيرا ولا يستطيع أن يستوعب تماما المهارة الفنية التقنية الخاصة بفن من الفنون والتي تضفي عليه المثالية والروحية والديمومة.

ويرى هيغل أن الفنون المختلفة تمت بصلة ما إلى العبقرية القومية[1] فلا الإيطاليون على سبيل المثال يملكون حس الغناء ولذلك يكثر لديهم مرتجلوا الشعر، وعليه فإن العبقرية لا تقتصر على فرد فحسب بل قد تشمل أما بأكملها ولذلك "أشتهر الإغريق بأشعارهم..... والتي عرفوا كيف سيبغون عليها شكلا فنيا بينما لم يتميز الورمان في فن خاص بهم بل نقول الفن الإغريقي لديهم[2]" ويعد التقليد أو النقل أحد سمات الموت والانحلال لأنه يعبر عن روح حضارة بعينها ولا يعبر عن تصورات الشعب الحقيقية للمطلق ويمكن أن نجد سمات وخصوصيات نظرية العبقرية لدى هيغل في ثلاثة جوانب رئيسية وهي :

* أولا : نظرية لاستعداد الطبيعي لدى الإنسان لفن من الفنون،

* ثانيا : ارتباط هذا الاستعداد بعبقرية الشعب الذي ينتمي إليه الفنان،

* ثالثا : سهولة الإنتاج الداخلي والمهارة التقنية الخارجية التي يبرزها العبقري في بعض الفنون بمعنى أن العقبات الخاصة بالفنون كقيود الوزن والقافية والإيقاع في الشعر ومعرفة قواعد وخصوصيات الضوء والظل في الرسم أو اللحن في الموسيقى لا تقف حاجزا أمام العبقرية لأنه لو كان الأمر لذلك لكان العمل الفني ناقصا، عرضيا، نثريا، عاديا ومهمشا

---

[1] يقصد هيغل بمصطلح العبقرية القومية الاستعداد الطبيعي لدى شعب من الشعوب في فن معين.

[2] Ibid p.322.

وهو ما سيؤدي به إلى انفصام الوحدة الجوهرية العينية بين الشكل والمضمون، بين البراني والجواني فيفنى العمل سريعا ولن يتسم بالثابت والبقاء إذ لا بد للفنان من أن يكثف الحدود والقواعد مع خصوصيات الأثر الفني فتتضاءل الصعوبات أمام المجهودات التي يبذلها الفنان لكي يعطي شكلا حسيا ثابتا ورائقا وتمثيلا فنيا لكل ما يشعر به، إن العبقري الحقيقي هو الذي يتمكن من المهارة الخارجية لفنة في وقت مبكر ويستطيع أن يكيف وأن يطوع أبسط الأشياء وأفرقها عند عملية التمثل أو الخلق الفني وهذا ما يضع الفارق النوعي بين العمل الحقيقي والعمل الرديء حيث تغدو الإبداعات الفنية مميزة صحيح أن سيطرة الفنان العبقري على المواد الفنية تتطلب ممارسة طويلة وشاقة "لكن الخبرة المكتسبة دون العبقرية والموهبة لا تكفي لإنتاج عمل فني حي[1]".

الإلهام بين حضور الأثر الفني وتضخيم ذاتية الفنان :

ينفي هيغل نشوء الإلهام الحقيقي لدى الفنان نتيجة لاستثارة حسية، كما ينفي هيغل أن يتأتى الإلهام وتجسد نتيجة لعزم الفنان على إنشاء عمل فني معين لأن بهذين المعنيين لا ينتج الفنان عملا فنيا حيا وروحيا بل إنهما يضفيان على أي عمل مهما كانت طبيعة شكله النثرية فحسب. إن الإلهام الحقيقي هو الذي يتولد عن مضمون فني معين يرتبط بالذات المنشئة، الذات المبدعة والخلاقة بشكل حميمي ومع التنفيذ الموضوعي للعمل الفني، بمعنى أن الإلهام ينشأ حين يستغرق الفنان بكامل ذاتيته في الموضوع الذي يقوم بصياغته، حتى لو كان العمل الفني بناء على تكليف خارجي مثلما حدث مع مايكل انجلوا وليوناردو دافنشي حين كلفا بإنجاز أعمال محددة استغرقا فيها تماما تولد عن انجازها الإلهام، وهذا يعني أن العمل الفني قد يكون نتيجة لتكليف خارجي لكن الشرط الوحيد لنجاح العمل الفني الروحي، الحي والحقيقي هو أن يكرس الفنان للعمل الفني كل اهتماماته وأن يحي العمل الفني داخل ذاته ويصبح جزءا منه فيغيب الانفصال بين الذات والموضوع ويحصل التواصل بينهما في كل واحد لا يتجزأ، لأن أي انفصال سيؤدي حتما إلى إنتاج أعمال فنية رديئة لا تتسم بالحيوية وتفتقر لمقومات العمل الفني الدائم والناجح والحي، إذا فالإلهام يحصل حين يتمكن الموضوع من ذات الفنان فيعمل على إنجاز العمل بدقة، ولا يتوانه في صياغة الأثر الفني فلا يهدأ له بال "إلا حين يقوم بتنفيذ الأثر،

---

[1] Ibid.p325.

وهذا يعني أن أساس الإلهام عند هيغل هو "وقوع الفنان تحت هاجس الموضوع وسلطانه وحين نفي الفنان خصوصياته الذاتية[1]".

ويميز هيغل بين الإلهام الخلاق والإلهام الرديء "فالإلهام الخلاق هو الذي تغيب فيه ذاتية الفنان وتختفي من أجل حضور الأثر الفني بينما الإلهام الرديء هو ذاك الذي يبين كثيرا ويضخم ذاتية الفنان على حساب الأثر ذاته[2]" وعليه فلا نرى في العمل سوى ذاتية مضخمة تطل من العمل الفني مما يعني تغليب الذات على الموضوع فتندفن جوهرية وروحية العمل الفني وباطنيته لتطل ذات غارقة في التضخيم فيكون الأثر ناقصا مهمشا ومقزما فيندثر ليكون شيئا من الماضي البعيد لم تعد الحياة تبث فيه وعليه أيضا فإن الإلهام الحقيقي يرتبط بمدى موضوعية التمثيل الفني المعبر عن الحقيقة الروحانية الباطنية، الجوانية وترتبط موضوعية التمثيل الفني لدى الفنان بعدم المباشرة أي أن الفنان لا يفصح عما في داخله بكلمات مباشرة تنقص من قيمة الأثر وإنما بانتشارات موحية تنم عما يداخله، ولا تفصح عنه لأن ذلك يؤدي على الفصل والتباعد بين الشكل والمضمون، ولكن هذه الانتشارات توحي بعمق الإحساس رغم كون الفنان يكون في حالة تركيز شديد وهذا ما نجده في قصائد *غوتة* الغنائية مثل قصيد *أنين الراعي* فهي من أجمل الأشعار التي تصف القلب الذي حطمه الحزن "ويبقى مع ذلك أخرسا مقفلا فلا يفصح عما في داخله إلا بانتشارات خارجية[3]".

إذ لابد للعمل الفني الحقيقي وحتى لا يموت ويندثر ويفتقد أصالته وحيويته هو أن يكون مركبا حقيقيا بين العبقرية وموضوعية التمثيل الخارجي عن الحقيقية الباطنية وعادة ما تقف أمام هذا المركب عقبتان : هما الطريقة الذاتية والأسلوب (Style) بمعنى أن العمل الفني يكون غير مكتمل، غير ناضج، غير روحي ولا يعبر عن المطلق إذا ما ركز الفنان على جانب واحد سواء أكان الذاتية فقط أو الجانب الشكلي الذي يتمثل في الأسلوب فقط أيضا فسرعان ما ينهار الأثر وتحصل القطيعة أو الانفصام بين ظاهرة الأثر الفني وباطنيته إذ أن العمل الفني الميت هو عمل غير أصيل "بينما العمل الفني الكامل هو الذي يجمع بينهما (الشكل والمضمون) في شيء واحد هو الأصالة[4]" والطريقة الذاتية تعني الصفات الخاصة للفنان، صحيح أن العمل الفني

---

[1] Ibid p.328.
[2] Ibid p.329.
[3] Ibid p.380.
[4] 332.

يحمل كيفية معينة في الخلق والابتكار والتصميم تكون نابعة من ذات معينة هي بطبيعة الحال ذات الفنان ولكن المغالاة والتضخيم بشأن التركيز على المعالجة الذاتية للموضوعات الفنية قد تجعل العمل الفني يتناقض مع فكرة المثال وهي التعبير الكلي عن جواهر الأشياء والتوافق التام بين الشكل والمضمون أو بين الذات والموضوع لأنه حينذاك بدلا من أن يستغرق الفنان في صلب موضوعه (العمل الفني) ويستجيب لمقتضياته يستسلم لذاتيته وما قد تحمله من جوانب عرضية زائلة ولذلك على الفنان أن يلغي هذه الجوانب ولا يجعلها تؤثر على إنتاجه للعمل الفني.

ويمكن للطابع الجوهري لذاتية الفنان أن يظهر في الأعمال الفنية من خلال التصميم فإن قارنا بين عدد من الفنانين الشعراء فسنجد لكل شاعر طابعه المميز في استخدام الأوزان والقوافي، أو الرسامين فسنجد أن لكل مهم طريقته في استخدام الألوان وتوزيع المساحات على اللوحة ومثال ذلك توزيع الضوء والظل عند رمبرانت وتصوير العيون بشكل خاص عند ليوناردو افنشي ولذلك يمكن القول بأن هناك لونا خاص لكل فنان، يهبه امكانات أكثر وهذا ما نلاحظه لدى غوين (Goyen) وهو رسام هولندي (1596-1656) وله لوحات عن البحر والطبيعة، واشتهر بألوانه المنسجمة في تصوير الطبيعة وحيث يهتم دوما في لوحاته بإبراز مشاهد الطبيعة في ضوء القمر ووجود الكثبان الرملية في العديد من مشاهد الطبيعة، بيد أن كثرة التفاصيل بعينها في أعمال الفنان قد تتحول إلى إعادة تنقل الفن إلى طبيعة من درجة ثانية، طبيعة ثانوية تؤدي إلى انكسار وتشتت الممارسة الفنية وانحطاطها، لأن تزايد السهولة التي تنتج عن التكرار الآلي الذي لا يساهم فيه الفنان بكامل روحه وكل إلهامه، وحينئذ يتحول الفن من طابعه المثالي الحقيقي، الروحي والحي إلى مجرد حرفة أو مهارة ولهذا يجب على الفنان أن يتحاشى المغالاة والتضخيم في إبراز ذاتيته في أثاره الفنية حتى لا يهمش الأثر والعمل الفني وينكسر وينحل وحتى لا يفقد العمل الفني كثيرا من عناصره الجوهرية وحتى لا يتحول العمل الفني إلى عادة وإنما يحرص دائما رؤية طبيعية الشيء المطلوب تمثيله بالذات، إذ أن المغالاة في الأسلوب يكون أيضا على حساب جودة العمل الفني، فمتى كان الأسلوب هو الإنسان على حد تعبير الكاتب الفرنسي بوفون Buffon (1707-1788) فإن هذا يعني أن "الأسلوب هو نمط الأداء أو تنفيذ العمل الفني الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات

التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن أو ذاك[1] أما انعدام الأسلوب لدى الفنان فيعني عجزه وقصوره عن التآلف مع شروط المواد المستخدمة أو يرجع ويعود إلى نواحي ذاتية حيث يركز الفنان على الجوانب والمعايير والخصائص الذاتية ولا يعير الاهتمام اللازم بشأن قوانين الفن الذي يبدع فيه. أما الأصالة فهي التي تجمع بين الطريقة الذاتية والأسلوب وتعني التعبير الظاهري من خلال الخارجي والموضوعي ومن خلال قوانين هذا الموضوعي ولهذا فإن الأصالة تقرن بين الجانبين الذاتي والموضوعي للتمثيل الفني على نحو متكافئ بحيث لا يكون هذا غريبا عن ذاك والأصالة تعبر عما هو عفوي إلى أقصى حدود العفوية لدى الفنان بحيث تنبع من صميم طبيعة الموضوع ذاته "تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع ذاته وبحيث نجد أن الأصالة الحقيقية في العمل الفني تعني أن أصالة العمل الفني هي أصالة الفنان ذاته أيضا بحيث لا يمكن الفصل أو التجزئة بينهما[2]" أي أن الأصالة تمتص الخصوصيات المتاحة لدى الفنان لكي يستطيع تجسيد موضوعه في العمل الفني وفق الحقيقة بدلا من أن يستسلم لهواه ولنزواته الآتية من أفضل الفنانين الذين يعبرون عن الأصلة في أعمالهم يذكر هيغل هوميروس وسوفكليس ورافاييل وشكسبير[3] .

إن العمل الفني الحقيقي هو الذي يحررنا من الذاتية الضيقة والمنغلقة على نفسها فمتى كان عكس ذلك كان عملا ناقصا. نثريا وعاجزا على أن يكون فنيا جميلا.

ويرى هيغل أن تناول الفنان الذاتي لأي موضوع من موضوعات العمل الفني يرتبط – من جهة بمدى ثقافة الفنان ووعيه وإدراكه لخصوصيات عصور الماضي، لأن وعيه بإدراك التناقض بين الموضوع الذي يتناوله – والكيفية التي يعالجه بها هو الذي سيساعده في عدم المغالاة الذاتية، وبالتالي عدم السقوط في استنتاجات ذاتية خاطئة تؤدي بالعمل الفني إلى الانحلال والزوال لأن تناول الفنان لبعض الحضارات والثقافات الأخرى وهي يرى العصر الذي ينتمي إليه هو أرقى العصور وأن الحضارة التي ينتمي إليها هي أوكد الحضارات التي تحمل أسمى القيم قد يؤدي إلى ظهور نزعة عنصرية تفوقية، تمجيدية للفنان، تؤدي فيما بعد إلى

---

[1] *Hegel, Esthétique*, Idée du beau p.341.
[2] Ibid p.343.
[3] Ibid p.344.

رفض استخدام أي عصر أو حضارة لا تمد إلى حضارته بصلة ما[1] وعليه أيضا فإن الأمانة الموضوعية في التمثيل الفني الحقيقي الذي يؤكد ديمومة الأثر وكثافته وعدم تشتته وزواله بزوال عصره تعني عند هيغل التزام الفنان بقضايا عصره ولا تعني الأمانة في الفن كالأمانة في العمل – الالتزام الدقيق بكل حرفية الأحداث التاريخية[2].

وبالتالي فإن معنى الموضوعية الحقيقية في الفن والذي تضمن للأثر ديمومته وخلوده تستوجب تقديم الشروط المختلفة التي يجب توفرها لدى الفنان لكي يكون موضوعيا وهو يقوم بإنشاء الأثر الفني، إذ أن حيوية العمل الفني وديمومته تفترضان أن يكون الفنان ملما بخصوصيات عصره السياسية والاجتماعية ولا بد أن يكون واع بأن هذه المميزات ما هي إلا امتداد ونتاج العصور القديمة وما قدمته من أساطير وديانات وآداب وتقاليد حضارية "ولذلك نجد أن رموز العالم اليوناني واهتماماته أضحت أيضا رموز الإنسان الأوروبي في آثاره الفنية[3] وهذا يعني أن الحضارة ما هي إلا تواصل للماضي وامتداد له فليس ثمة فصل بينهما، إذ أن التاريخ لا تنفصل أجزاؤه ولذلك فهناك صلة وطيدة بين الماضي ونمط الحياة في الحضارة.

وكأنما تاريخ الإنسانية في نظر الهيغلية هو تاريخ تتشابك فيه الاهتمامات، تاريخ يبدأ بالعصر الذهبي حيث تمنح الطبيعة للذات البشرية كل احتياجاتها واهتماماتها والعصر البطولي والذي هو "أنسب العصور عن المثال الفني حيث تكون الطبيعة نتاج للنشاط الإنسان، لأن العصر البطولي لا يعرف افتقار العصر الذهبي إلى الاهتمامات الروحية بل يسمو فوق ذلك إلى اهتمامات وحاجيات أعمق[4]"إذ تكنون كل حاجيات الفرد في العصر البطولي من صنعه وفعله ومجهوداته فكل ما يستخدمه الإنسان في هذا العصر (البطولي) ليس بغريب عنه وليس متعال عنه سواء أكانت أدوات فلاحية أو منتوجات صناعية وتجارية فكل الأشياء الخارجية له ومنه.

أما ثالث هذه العصور فهي التي تميل إلى التجريد وإلى إعلان موت الفن ونهايته حيث لم تعد أنسب الحضارات للتعبير عن المثال والتواؤم بين الباطن والظاهر وهي الحضارة الصناعية ذات التنظيمات البورجوازية المعقدة والتي نتجت عن عدم اكتفاء الفرد بما توفره له

---

[1] رغم وعي *هيغل* بهذه القضية إلا أنه يقع في ازدواجية : وهي المغالاة الذاتية في تقدير الحضارة والعصر الذي ينتمي إليه الفنان فنجد هيغل في تحليله للفن المصري القديم وشعوب الشرق بشكل عام يفصح عن رأيه بصراحة وهو أن الغرب أرقى من الشرق.

[2] *بن جورج لوكاتش كتابة الرواية التاريخية* على هذا الأساس الذي يقدمه هيغل

[3] يتساءل هيغل لماذا لا تحظى الميثولوجيا المصرية أو الهندية بنفس الاهتمام الذي تحظى به الميثولوجيا اليونانية وهو يجيب عن هذا من موقع المثقف الأوروبي فيرى أن الأساطير والإلهة في الميثولوجيا الشرقية القديمة لم تعد تجسد الحقيقة.

[4] *Hegel, Esthétique*, Idée du beau p.283-284.

الطبيعة وحيث لم تعد الأعمال الفنية تعبر وتجسد الوحدة بين الذات والموضوع الخارجي بحيث يصور الأثر الفني الرابطة القوية التي تربط الذات بمحيطها الخارجي وهي رابطة لم تعد موجودة في الحضارة الصناعية البورجوازية عكس ما نجده في أبطال الملاحم الذين يقدمون ويجسدون وحدة ائتلافية بين الذات ومحيطها، وحدة كلية، حيث تجسد هذه الوحدة كلا واحد لا تنفصم أجزاؤه على وجه التحديد حدية (الموضوع والذاتي يقول هيغل "وكذلك العربي لا سبيل إلى فهمه إلا إذا وضعناه في وسطه الخارجي، أي بين نجومه وصحاريه القاحلة وخيامه وخيوله[1].

وعليه فإن الفن الذي لا يموت هو القادر عن التعبير عن التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي، لأنه ليس هناك انفصال بين الكلية الذاتية المحايثة للإنسان وحالاته وأعماقه وبين الوجود الخارجي الموضوعي.

وعلى هذا النحو فالفنان ليس فنانا إلا بقدر ما يعرف الحقيقة (أوليس الفن تمثيلا للحقيقة وكشف لها في شكل حسي) ويعرف كيف يضعها (أي الحقيقة) تحت أنظارنا في شكل مناسب، ولهذا وجب على الفنان أن يراعي عند البحث في موضوعات لتمثيلها فنيا – مستوى حضارة عصره ولغته وثقافته ولذلك ليس مهما في العمل الفني أن تكون التفاصيل الخارجية دقيقة وصحيحة تاريخيا وإنما المهم هو أن يعبر الفن ويجسد أنبل وأرفع وأسمى اهتمامات الروح وعن ما هو إنساني في ذاته أي عن الأعماق الحقيقة للنفس ووجب أن يكون هذا المضمون قابلا للإدراك في جميع أشكال التمثيل الحسي، وأن يظهر وأن يبين جوهره الأساسي عبر كامل تفاصيل الأثر الفني بصرف النظر عن صحته التاريخية يقول هيغل "إن أخطر المواقف على الإطلاق هو الموقف الذي يتورط فيه الشاعر ابتغاء مرضاة المتلقي وكسب رضاه في اتجاه خاطئ فيرتكب الفنان عن عمد خطيئة مزدوجية ضد الحقيقة وضد الفن[2].

إلى هذا الحدث يمكن القول أن الفن هو "انصهار العقلاني والحسي وهذا الانصهار هو الواقع الحقيقي الذي يمثل جوهر الفن ومبدأ حيث يحصل الاتحاد الحميمي بين الطبيعي والروحي[3]" فمن خلال الفن أو الجمال ينقاد الإنسان الحسي إلى الصورة والفكرة ومن خلال

---

[1] هذه هي الصورة التي كانت شائعة عن العربي ابان عصر هيغل والشعر العربي القديم يقدم أصدق تعبير عن الرابطة الحميمة بين الإنسان العربي وبيئته ومحيطه الخارجي.

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،المجلد الأول ،المدخل وفكرة الجمال ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص435

[3] *Hegel, Esthétique*, Introduction op.cit p.127.

الجمال يعود الإنسان العقلاني إلى المادة ويستعيد عالم الحس والجمال يربط بين هذين الحالتين التي تعارض كل منهما الأخرى ولذا ففي النفس الجميلة يحدث الانسجام بين العقل والواجب والرغبة وتحصل عندئذ الوحدة.

ولا يمكن أن يطغى الأنا أو فكرته كمنهج في الفن أو في فلسفة الفن فإذا ما طبقت فكرة الأنا على الآثار الفني فسيتولد عند ذلك التهكم بما هو عنصر من العناصر الأساسية التي تعني موت الفن أو انحلاله إذ سنجد أن الفنان يجب أن يحيا كفنان وأن يضفي على حياته شكلا فنيا.

أي أن يحيا كفنان فإنه سوف يدمر ويطرح كل شيء لأنه لا يرى لأي شيء مضمونا مطلقا إلا بالنسبة لذاته لأن الأنا هو الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يضفي على الأشياء قيمة ما ، ولهذا فإن الفنان سوف يعامل الآخرين ومن معه بسخرية لأنهم بالنسبة إليه فاقدو المضمون والقيمة".

يقول هيغل "والأنا ناهيك عن ذلك، فرد حي، نشيط وتكمن حياته في تكوين فرديته لذاته وللآخرين وفي التعبير عنها وتوكيدها. كل إنسان مادام حيا يرزق يسعى إلى تحقيق ذاته ويحقق ذاته وهذا المبدأ يعني في حالة تطبيقية على الفن، أن الفنان يجب أن يحيا كفنان وأن يضفي على حياته شكلا فنيا، ولكن طبقا لهذا المبدأ فإنني أحيا كفنان إذ كانت جميع أفعالي وجميع تعبيراتي هذا إذا كانت تحمل مضمونا ما لا تعد وأن تكون ظواهر بالنسبة إلي وإذا كانت لا تتلبس من شكل إلا ذاك الذي تفرضه عليها قوتي أنا[1]".

وعليه فإن الذات المتهكمة هي التي تحاول أن تضفي على كل الوجود مهما كانت طبيعته – طابعا فنيا ومن الرغم أن التكهم يقترب من الهزل إلا أنه توجد فروق أساسية بينهما فالهزلي يكتفي بهدم كل ما هو عار من القيمة في ذاته من خلال المظاهر الكاذبة والمتناقضة والتي لا تصمد للنقد، بينما التهكم هو الذي ينفي كل مضمون حقيقي في العالم، ويدمر كل ما هو نبيل وعظيم، حيث نشعر في النهاية بالخواء والتفاهة.

---

[1] Ibid p.131.

الفصل الثالث:

موت الفن من الدين الجمالي إلي الدين المسيحي

(فينومينولوجيا الروح)

مدخل

إن الفن يشكل أول تمظهر للروح الذي ارتد إلى ذاته، وعاد إلى موضوعه حينئذ سيكون الفن ممارسة إبداعية تستحضر الحقيقة في شكل حدوس حسية فنية ويتجسد المطلق الذي ينمو ويتطور تاريخيا، وعليه فإن الهيغلية قد ارتقت إلى درجة ادارك ماهية العالم، هذه الوظيفة كانت تقوم بها النظريات والأنساق العلمية والفلسفية، إذ أن العلم من زاوية نظرا لرومنسيين لا ينفد إلى بواطن الأشياء بل يكتفي بالمحسوس والظاهر، وهكذا يحصل مع الرومنسين (الرومنسية الفلسفية) على وه التحديد انقلابا جذريا في الأدوار فيصبح الجوهري عرضيا ويصير العرضي جوهريا، إذ أن العلم بمفهومه الابستيمولوجي لا بمعناه الميتافيزيقي لم يعد الأداة أو الوسيلة لإدراك ماهيات الأشياء بل أضحى مكتفيا بتحديد ظواهرها دون النفاذ على بواطنها وعليه تتجلى النظرية التمجيدية، التفوقية للفن كما هو نشاط روحي يكشف الحقيقة من خلال التخارج الحسي.

ولقد شكلت الهيغلية بما هي أحد المرجعيات الرومنسية الثابتة التحول الفلسفي للاستطيقا إذ لم تعد تنظر في الذوق وإنما أضحت تبحث في الفن حيث انصب اهتمامها على دراسة الآثار الفنية بما هي تجسيد للمطلق وتعبير حسي عن الحقيقة وقد مثل كتاب *الاسيتطيقا* المنعرج الهام في تاريخ الجماليات الحديثة بما يتضمنه : يقول هيغل : هذا المؤلف (الاستيطيقا) موقوف على فلسفة الجمال، على علمه وبمزيد من الثقة الجمال الفني حصرا دون الجمال الطبيعي[1].

والثابت أن هذه القولة تنطوي على مسلمتين وهما :

أن الجمال موجود وأن ماهيته قابلة للدراسة العلمية (الفلسفة[2]).

وعليه فإن أهمية الاستيطيقا لا تكمن في كونها تهيئ الباحث لدراسة تاريخ الآثار الفنية في مختلف أصناف ومجالات الإبداع الفني وتضيفها فقط بل تبرز أيضا علاقة الأثر الفني بالحقيقة وإلى أي صدى يترجم العمل الفني عن المطلق وكيف تعبر الشعوب والحضارات عن درجة وعيها بالحقيقة وبالروح.

---

[1] *Hegel, Esthétique, Introduction*, Paris Aubier, 1964 p.9.
[2] *Teyssedre, l'Esthétique de Hegel*, PUF, 1958 p.1.

إن الفن يمكن الإنسان من أن يدرك ذاته، حين يخرج ما في داخله في شكل حسي، خارجي ولذلك فإن هذا الشكل هو الوسيط الذي ينقد الإنسان من الجزئي والخاص وتفاصيل الحياة اليومية ويسمو به إلى العالم، وينفذ إلى الجوهر الكلي. وإذا أرجنا أن نحدد موقع الفن من فلسفة هيغل فإن هذا يظهر لنا بوضوح إذا ما نظرنا إلى هذه الفلسفة على أنها دراسة التاريخ الحياة الروحية للإنسان وهي تتعين "ولذلك كان النشاط الروحي للإنسان كما يتجلى في تاريخ العالم، وما ينتجه من أشكال اجتماعية كالدولة، وما يتعين في الدين والفن والفلسفة[1].

إن الفن مرتبط بالحقيقة كما يفهمها هيغل. في العالم البشري حيث يرتد المطلق إلى ذاته بوصفه روحا مطلقا ويمكن أن نوضح هذا بأنه إذا كان موضوع الفلسفة الهيغلية هو الحقيقة أو المطلق، فإن صيرورة المطلق تتضمن ثلاثة معان رئيسية وهي الفكرة المنطقية أو التطور أو الفكرة الشاملة Begriff ثم الطبيعة وأخيرا الروح[2]".

ولقد أضحت الممارسة الفنية في جماليات هيغل ذات أبعاد تاريخية إذ أنها لا تفصل بين فلسفة الفن وتاريخه وأشكال إبداعات الفن ذاتها بما أنها تترجم عن تطور الروح ومره عبر حقبات فنية تاريخية ثلاث وهي الفن الرمزي (الهندوسي والمصري) والفن الكلاسيكي (اليوناني) والفنون الرومنسية (الفنون الغربية المسيحية، وعلى هذا النحو فإن تاريخ الفن في فلسفة الجمال الهيغلية، هو تاريخ تطوري للقضاء على التعارض بين المضمون الفكري الروحي للأثر الفني والشكل الحسي والذي من خلاله تتموضع الفكرة وتتجسد.

إن التاريخ الفعلي للاستيطيقا الحديثة والمعاصرة يبدأ مع اللخظة الهيغلية، وكأن كل النظريات الفنية الجمالية ما قبل الهيغلية تنتمي إلى ما قبل التاريخ الفعلي للاستيطيقا، إذ أن فلسفة الفن الهيغلية لا تفصل بين الجمالي والفلسفي، بين الحقيقة والفن، فكل النظريات الفنية السابقة، وخصوصا الكلاسيكية منها، تفصل بين الجمال والحقيقة، بين الجمال والفن وتجعل الممارسة الفنية، ممارسة متدنية، حيث تكون الغاية القصوى من الإنتاج الفني محاكاة الواقع (مثاليا أم طبيعيا).

وعلى هذا النحو فإن ميلاد الاستيطيقا الحديثة يتزامن مع فلسفة الفن الهيغلية والتي حددت منذ مقدمة *الجماليات* موضوعها وميدان نحتها وهو الجمال الفني.

---

[1] إمام عبد الفتاح إمام: *المنهج الجدلي عند هيغل* : دار المعارف، القاهرة 1969 ص.16

[2] ذهب بعض الباحثين إلى النظر على فلسفة هيغل بوصفها جمالية لأنها تسعى إلى التناغم العميق بين الإنسان والعالم ومن بين هؤلاء Mure : *Introduction to Hegel,* Oxford Clarendon prs, Lindon 1959.

وبتحديدها لموضوع بحثها وميدانه وهو الجمال الفني تكون فلسفة الفن الهيغلية قد أحدثت المنعرج أو المنعطف، في تاريخ النظريات الجمالية يتجاوزها للكانطية، إذ أن مؤلف نقد *ملكة الحكم*، أكد أنه لا وجود لعلم الجمال بل أن كل ما يوحي هو ممارسة نقدية فقط، وأنه لا وجود لعلوم الجمال بل الفنون جميلة.

وإذن فإن التحول الأول الذي حملته الهيغلية هو إقرارها بأن الجمال هو جمال فني وليس طبيعيا فحصلت النقلة في موضوع الجميل من الطبيعة إلى الفن، ومن الجزئي إلى الكلي، إذ أن الطبيعة تمثل في الفلسفة الهيغلية – كل ما هو عرض وجزئي وعادي في حين أن الفن ما هو أول تمثلات الروح المطلق بشكل الكلي وهو التحول بلغة الرومنسين "تحول من الجغرافيا الفيزيائية للجمال الطبيعي الكانطي إلى الجغرافيا الإنسانية للجمال الفني الهيغلي[1].

"والثابت أيضا هذا التحول ليس حكرا على هيغل بل يشمل أيضا جل الرومنسين أيضا فتطابق الفن والحقيقة هو الموضوع المشترك للرومنسين، شوينهور وشيلنغ وشليغل وهولدرلين ونوفاليس وهيغل[2].

ويستفاد مما تقدم إذن أن النقلة من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفني تكمن في اعتبار أن الفن حلقة من حلقات التعبير عن الحقيقة[3].

إذ أن الفن هو الوسط الذي تحقق التلاؤم بين المتناقضات الكانطية، ذات وموضع، حرية وطبيعة، الأشياء في ذاتها والظواهر، العقل والحساسية[4].

والجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، فمادام الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن لذلك كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج للروح "إن كل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة. وارد (اسوأ) فكرة تخترق فكرة الإنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنها تصدر عن الروح، ولأن الروحي أسمى من الطبيعي...لكن إذا نظرنا على هذا النحو على الشمس من منظور ضرورتها والدور الضروري الذي تلعبه في مجمل الطبيعة، يغيب عنا جمالها، نضرب عنها صفحا إذا جاز القول كي لا نأخذ بعين الاعتبار سوى وجودها

[1] *Bouveresse (Renée): l'Expérience Esthétique*, Armand collin 1998 p.29.
[2] *Schelling* (1775-1854) : La *philosophie de l'art*, in, Schelling werke et sdôter, Muniche, 1928 p.29
[3] *M.Haar: l'Oeuvre d'art*, essaie sur l'ontologie des œuvres Hatier, 1968, réed « optiques, Hatier, 1994 p.27.
[4] Ibid p.27.

الضروري والحال أن الجمال الفني لا يتولد إلا عن الروح، وإنما بصفته نتاجا يسمو على الطبيعة[1].

إذا فالفن وحده يمكن أن يكون جميلا، لأن الجمال ذو ماهية روحية ومن ثمة فإنه (الفن) لم يعد يشكل معرفة دونية، إ أن الممارسة الفنية بما هي نشاط روحي وإنساني تؤكد عظمة الروح وتفوقه على الطبيعة، فالفن يستمد مشروعية وجوده لا من كونه محاكاة للطبيعة بل من كونه فعلا إبداعيا إنسانيا يؤكد الوحدة بين الذات والحرية، وعلى هذا النحو يبتدء الفن كما لو كان انتصار على الطبيعة وتجاوزا لها، إذ يشكل نقد المحاكاة نقطة البدء في فلسفة الجمال الهيغلية وبداية الانفصال عن الفلسفة النقدية الكانطية مثلما يؤكد لاكوست في كتابه فلسفة الفن والصادر عن PUF سنة 1981 حيث يكتسب الفن عظمته من مصدره الروحي الإنسان، إذ أن الجملة الأولى من كتاب هيغل الاستيطيقا تعلن عن القطيعة مع كانط إذ يؤكد هذا الخير في كتابه نقد ملكة الحكم (الفقرة 60) أنه لا وجود لعلم جمال.

وسيصبح الجمال الفني فكرة تتحقق في الواقع، في اثر فنية واقعية وتاريخية لا مجرد حكم ذو مصدر ذاتي[2].

1/- مراحل الانتقال من الدين الإغريقي إلي الدين المسيحي :

إن الصورة التي يمكن أن توجد عليها الحقيقة هي صورة النسق العلمي والمقصود بالنسق هو الترابط العضوي في المذهب الفلسفي ويكاد يكون مفهوم النسق عند هيغل مرادفا لمفهوم العلم، وهذا ما توضحه لنا فينومينولوجيا الروح لا سيما في التصدير، أي أن الفلسفة ذاتها يجب أن تشكل نسقا تاما ويجب بالمثل على الفلسفة أن تستوعب هذه الأنساق وتصهرها في كل.

وعليه فإنه من المستحيل، في ميتافيزيقا هيغل – تقديم صورة عامة عن الفلسفة إذ يصعب تقسيم الفلسفة إلى أجزاء، لأنها مرتبطة داخل النسق، ولهذا فالتقسيم التمهيدي الذي تقدمه هو استباق، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذي يتحد مع نفسه في هوية مجردة،

---

[1] *Hegel, Esthétique, Introduction* op.cit pp9-11.
[2] *Bouvererrsse (Renée): l'Expérience Esthétique* op.cit p.28

وإنما أيضا في النشاط الذي يضع نفسه في معارضة ذاته ليكون له وجودا بذاته، "ويكون مع ذلك مستحوذا على ذاته تماما عند ما يكون في هذا الآخر[1].

ويمكن القول أن الفلسفة الهيغلية تنقسم إلى ثلاثة أقسام فرعية وهي :

أ- علم الفكرة في ذاتها، ولذاتها وهو علم المنطق،

ب- فلسفة الطبيعة : أو علم الفكرة في آخرها،

ج- فلسفة الروح : أو علم الفكرة وقد عادت إلى نفسها من ذلك الآخر.

ونلاحظ أن هذه الأقسام الثلاثة لا تدرس إلا موضوعا واحدا وهو "الفكرة الشاملة في مراحلها المختلفة" والعقل في صوره المتنوعة[2]".

فمثلا نجد في الطبيعة أن الفكرة تتخارج، أما في فلسفة الروح فإننا نجد الفكرة تعود إلى تأكيد وجود خاص بها وتكون في طريقها إلى أن تصبح مطلقة وكل صورة أو قسم من الأقسام الثلاثة المشار إليها هي في الوقت ذاته مرحلة عابرة، أو مرحلة انتقال زائلة ولذلك فإن مضامين كل قسم من الأقسام الثلاثة يفضي على المرحلة الأعلى .

ولذلك فإن عرض العلاقة بينها على أنها أقسام فقط في تقديرنا هو تصور خاطئ، فلسفة الطبيعة – تتدرج على سبيل المثال تتدرج حتى نصل إلى فلسفة الروح أي أنها تفضي في نهايتها إلى الروح أي أن العقل "يعود إلى نفسه من ذاك الآخر إلى ذاته[3].

وعليه تصبح فلسفة هيغل أشبه بفلسفة جود بما هو " عملية انطولوجية تقوم على أساس من علم الحياة بما يعطيه من علم الحياة" بما يعطيه من تطور ونماء وصراع وبقاء.

وإذا كانت الطبيعة هي نفي للفكرة في علم المنطق وغربة الفكرة عن ذاتها فإن التحول من الطبيعة إلى الروح هو *نفي النفي* فإذا كانت الفكرة حبيسة في الطبيعة، ففي الروح تحرر الفكرة من تلك العبودية وتصبح موجودة بوصفها روحا حرا، فتطور الطبيعة يعكس لنا العود التدريجي للروح من ضدها وهو المادة الصلبة، وفي فلسفة الروح يتحول عمل الذات أو الفكرة إلى التموضع، ولذلك فإن التطور في مجال الروح يختلف عن التطور في مجال الطبيعة، فهو في مجال الطبيعة نمو هادئ وسلمي وهو في مجال الروح صراع قاس لا متناه للروح مع نفسها

---

[1] *هيغل: موسوعة العلوم الفلسفية* ترجمة وتعليق إمام عبد الفتاح إما دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة 1985 ص.75.

[2] *د.إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيغل* دار المعارف القاهرة 1969 ص 21.

[3] المصدر السابق ص 22.

"فما تكافح من أجله (الروح) بالفعل هو تحقي وجودها المثالي[1] " ومهمة فلسفة الروح هي تعقب هذا التطور التدريجي خطوة، خطوة، وشرح شتى جوانبه المختلفة ولكن هذا التقدم أو التطور للروح – كالمنطق – مرهون هو الآخر بمفهوم الوسط أو التوسط وإذا كان التوسط في المنطق يتحقق من خلال التناقض والتقابل بين الحدود، "فإن فكرة الروح وتطوره تتحقق في التاريخ بتوسط الوعي والإرادة[2] وهذه القوى ذاتها – الوعي والإرادة – تكون في البدء منغمسة في حياتها المباشرة وينصب "كفاحها الأول وهدفها على تحقيق مصيرها الطبيعي فحسب "وهكذا تكون الروح في حالة أشبه بحالة الحرب مع نفسها عليها أن تنتصر على ذاتها بوصفها العقبة الرئيسية التي ينبغي عليها أن تقهرها[3]". وهذا يعني أن تناقض الإنسان مع الطبيعة من ناحية وتناقض الإنسان مع الإنسان من ناحية أخرى هو الفعل الذي تتحقق من حوله كل التوسطات التي تسمح للروح بالتقدم والتطور.

وإذا ما حددنا تعريفا للروح فهو ليس معطى أو شيئا تحصل دفعة واحدة يمكن فصله عن الأشياء بل هو (الروح) في حقيقته هو تاريخه بمعنى أن الروح يستعرف على ذاته في كل شيء في السماء والأرض[4]".

والروح هو دائما فكر، ولذلك كان الروح في البداية مجردا وعاما وكليا هو يحاول بلوغ وعيه بذاته، ولهذا يبدأ بالأفكار المجردة ومنها ينتقل إلى ما هو أغنى وأكثر تعينا، ولذلك فإن حقيقة الروح ليست حقيقة خاصة بشيء، وإنما تطور الحقيقة لا يكتمل إلا باكتمال فلسفة الروح ذلك أن مفهومها (الحقيقة) مرتبط بالنسق الفلسفي "إذ أن الحقيقة هي الكل[5]".

والعقل الإنساني يبدأ بتأمل العالم محاولا التعرف على ماهيته ولكنه تخطى هذه البداية فيتبين أن ماهيته هي ماهية الموضوع وأن الموضوع ذات أيضا، وأن الكون كل واحد العاقل والمعقول، المعرفة والوجود، الذات والموضوع فيه وجهان لحقيقة واحدة ولذلك يؤكد هيغل في الظاهريات أننا نفهم الحق ونعبر عنه لا بوصفه جوهر فحسب، بل بوصفه ذاتا بنفس المصدر، ويعتقد هيغل أن هذه العبارة هي خلاصة *ظاهريات الروح*، وهذا يعني أن الفرد العضوي ينتج ذاته، أي أن الروح ليس إلا ما يصنعه من ذاته وهو يصنع من ذاته ما ينطوي عليه ضمنا، وهذا

---

[1] *هيغل: محاضرات في فلسفة التاريخ* ترجمة د.إمام عبد الفتاح دار الثقافة القاهرة 1974 ص.140

[2] المصدر السابق ص.139.

[3] المصدر السابق ص.ص 139.140.

[4] Hegel,Phénomenologie de l'esprit ,Trad ,Hyppolite(J),paris,Aubier,1939-1941,P3

[5] *د.زكريا ابراهيم: هيغل أو المثالية المطلقة* دار مصر للطباعة ص.88.

يتبين لنا أن الروح، بصفة رئيسية هو نتاج فاعليته الخاصة، وفاعليته هي تجاوز المباشرة وسلبها والارتداد لذاته. وهذا ما يبين أن الحق لكونه ذاتا لا يتم الوصول غليه دفعة واحدة وعلى نحو مباشر في صورة قضية، إنه يتطور ويتعين عليه أن يمضي في توره عبر سلسلة من القضايا وإذا ما أردنا أن نتحدث عن المراحل التي تمر بها الروح فيمكن أن نقول بأنه في المرحلة الأولى يكاد يكون غارقا في الطبيعة ولا يتميز عنها إلا بصعوبة باعتبارها آخر مواجها له مباشرة ولذلك يتخذ منه موضوعا للتأمر، ويحاول الروح حينئذ أن يرد بخارج الطبيعة إلا ذاتها ولكن ها المسعى ما يزال يقع في حدود العقل أو الوعي التأملي، إذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد على أنها تكسب وجودها من خلال الروح اللامتناهي ولذلك تظل عقبة أمام الروح، أو تحديدا له يحول بينه وبين اللامتناهي أو المطلق، ولذلك يظل الروح في هذه المرحلة متناه.

وإذا قلنا أن الروح غير محدد ولا متناه، فلا يعني هذا أن الروح خال من أي تحديد بل على العكس أن على الروح أن يعين نفسه وأن يضع لنفسه حدا حتى يصبح لامتناهيا "لأن التناهي مدرك في اللاتناهي والحد في اللامحدود[1] ويمكن شرح هذه الفكرة ببساطة من خلال منطق هيغل الذي يرى أن الوجود ينبغي تجاوزها، فهي شيء سلبي، تتخلى عنه الأشياء، مدفوعة بإمكاناتها الباطنة، في سبيل حالة أخرى، وهكذا، ولذلك فإن تحليل المتناهي يكشف عن اللامتناهي، لأنه إذا تأملنا شيئا والحالات التي يمر بها رغم أنه تناه سنجد أنها حالات لا متناهية وتحليل الأشياء المتناهية تصبح بثرائها وغنائها شيئا متناها آخر يكرر نفس العملية إلى ما لا نهاية.

"وهكذا فإن الغناء المستمر للأشياء هو – بنفس المقدار – سلب مستمر لتناهيها فهو اللامتناهي[2]" وهذا يعني بصورة أخرى أن اللامتناهي هو بعيه الدينامية الباطنة للمتناهي، المتضمنة في معناه الحقيقي.

ولذلك نجد الروح في المرحلة الثانية متناهيا أيضا ويسعى نحو اللامتناهي ويتحقق هذا المسعى عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة والعودة للذات، بحيث يصبح الوجود للذات مقصورا على الكائن الواعي، لأنه كموجود متناه يعيش عملية التحول اللامتناهية ولذلك نقول أن الوجود لذاته ليس حالة بل عملية أو مسار – تستوجب الأحوال الخارجية وتندمج في الوجود الخاص

---

[1] Hegel,Phénomenologie de l'esprit ,op,cit P25

[2] هربرت ماركيوز: *العقل والثورة* ترجمة د.فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1979 ص 183

للكائن الواعي، ولذلك لا تصل الأشياء الطبيعية إلى وجود حر لذاته، وغنما تظل وجود للآخر وتعبيرا لمرحلة الثالثة انتقالا من الفردي إلى الكلي.

أما في المرحلة الثالثة من تطور الروح لا نتلقي بالمتناهي يقوم في مقابلة اللامتناهي لكي يعارضه، بل نحد اللامتناهي هو القوة التي يرفع المتناهي نفسه بواسطتها، ويتجاوز حالته الراهنة باستمرار إلى حالة أرقى، مثلما نجد أن المتناهي هو السلب والفني الذي يدفع اللامتناهي إلى التعين والتموضع في الإنتاج الفني والديني والفلسفي ولذلك يمكن القول أن البحث في الروح ينقسم إلى قسمين أساسين.

أولهما الروح المتناهي الذي ينقسم على قسمين أساستين : أولهما الروح المتناهي والذي ينقسم بدوره إلى الروح الذاتي والروح الموضوعي وثانيهما الروح اللامتناهي والذي نجده في المرحلة الثالثة وهو الروح المطلق والذي هو اتحاد الروح الذاتي والروح الموضوعي، وفي هذه المرحلة يصير الروح حرا حرية مطلقة وتمثل الروح البشري على نحوها يتجلى في الفن والدين والفلسفة، حيث تدرك الروح أن الفلسفة في آخر مراحلها هي الحقيقة الواقعية كلها ولأن في الفلسفة تكتمل عودة الفكرة إلى نفسها، ولأن الإنسان صاحب الفكرة هو أقصى تجل للفكرة في العالم والتطور في الروح المطلق :

كما هو الحال عند هيغل تطور منطقي وليس زمني، ذاتي وخاص فهو من نوعية خاصة، بمعنى أن الدين مرحلة أعلى من الفن، والفلسفة أعلى من الدين لديه. وعليه فإن الروح المطلق لا يتحقق تحققا كاملا ولا يوجد في شكله الصحيح إلا حين يمارس نشاطه الحقيقي، أي في الفن والدين والفلسفة وذلك لأن مجالات الثقافة هذه هي الحقيقة الواقعة في صورتها النهائية، وهي عالم الحقيقة القصوى، فالعقل الخالص عند هيغل لا يحيا إلا في الفن والدين والفلسفة، ولهذه المجالات الثلاثة إنها مضمون واحد بأشكال مختلفة.

والواقع أن فلسفة الروح، بل ومذهب هيغل بأكمله إنما هو تصوير للعملية التي يصبح بها الفردي كليا ويتم بواسطتها إقامة الكلية[1] على أساس أن الحقيقة النهائية عن دهيغل هي الكلية ولذلك يجعل من الفلسفة علم التصورات الكلية.

وللروح المطلق ثلاث درجات، أولها الفن وأوسطها الدين وأسماها الفلسفة أو المعرفة المطلقة، ويعتبر الفن عند هيغل أو هذه الدرجات لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخد شكل التمثيل

---

[1] نفس المصدر ص.97.

الحسي بينما الفلسفة أكمل تعبير عن الحقيقة لأن الفكر هو الوسط الذي تحيا فيه حقيقتها المطلقة، بينما يقع الدين في منزلة وسطى لأنه يعتمد على التشبيهات الرمزية وبعض الصور الحسية، والواقع أن الفن والدين يتداخلان عند هيغل كثيرا في رؤية للجمال والفن، ويتضح هذا جليا في دراسته للديانة الجمالية عند اليونان حيث ظهر الدين في ثوب فني، ولذلك فقد اتخذ التعبير عن الآلهة في الفن اليوناني صورة حسية ورمزية "فقد كان الآلهة اليونانيون في البدء مجرد تمثلات للحدس الحسي أو التفكير القائم على الصور إذ لم يتحقق إدراك فكري لهم ذلك أن وسط الإحساس لا يستطيع الكشف إلا عن جملة الأشكال، في حين تظل الوحدة المشتملة على كل تلك الأشكال قوة غير متعينة وغريبة في مقابل الآلهة جميعا[1]".

وكما هو الحال في كل مراحل فلسفة الروح، فإن كل مرحلة تتصاعد تدريجيا لتقضي في النهاية إلى المرحلة التي تليها إذ يفضي الفن في التعبير عن الحقيقة إلى الدين، حيث يكشف لنا الفن عن نوع من التناهي في العمل الفني، يجعل المرء مدفوعا لتجاوز ما في الخبرة الجمالية من نقص إلى خبرة أرقى تنطوي على الخبرة الجمالية وتستوعبها، وهذه الخبرة الجديدة هي التجربة الدينية ومثلما تتدرج في الفن، تتدرج في الدين أيضا الذي يبدأ بصورة مجردة، وحسية في تصوره لله وللروح بشكل عام حتى يصل إلى المسيحية والت يعتقد هيغل أنها أكمل تعبير عن هذه المرحلة وأن كل الديانات الأخرى تنتمي لمرحلة ما قبل المسيحية ويتضح في هذا مدى تأثر هيغل بالدين وبالفكر الديني في عصره، وهو حين يدافع عن المسيحية فإنه يدافع عن مبدأ رئيسي من مبادئ الحضارة الغربية ولكن على الرغم من أن ديانة الوحي أو الديانة المطلقة وهي المسيحية تعبر عن الحقيقة المطلقة عند هيغل فإن هذا التعبير يظل ناقصا إذ أنه (التعبير الديني) يظل مستندا إلى لغة الصور والرموز مما يحول بينه وبين أن يصبح تعبيرا تاما عن الحقيقة، ولذلك تنتقل من المجال الديني إلى الفلسفة أو المعرفة المطلقة، حيث يتسنى للفكرة أن يعبر عن ذاته، عن نفسه بلغة التصورات والمفاهيم، وإذ كان الدين نفيا للفن وهذا وجه وضورب من ضروب مفهوم موت الفن والذي يعني الاستلاب والنفي والتجاوز لأن الموت في أحد أبعاده هو النقلة من مرحلة إلى أخرى، والواقع أن النسق الهيغلي بما يميز العقل والروح من نمو مستمر وصراع دائم لادراك الحقيقة القصوى والمطلقة فإنه يفترض منطقيا أن يكون الفن أحد مراحل هذا النمو المدفوع إلى حده الأقصى ومن ثمة فإن الموت في احد معانيه في

[1] *Hegel,Phenomenologie de l'esprit ,op,cit P21*

النسق الهيغلي العضوي هو النقلة والمرور من الخبرة الفنية والجمالية إلى الخبرة الدينية ومن التمثلات الحسية، الدخيلة إلى التمثلات الباطنية والرمزية – فإن الفلسفة هي نفي النهي، حيث يتم الوصول إلى أسمى تعريف للمطلق وهو "أن المطلق ليس روحا فقط وإنما هو الروح المتجلي لذاته بصورة مطلقة وهذا يعني أن الحقيقة التي تميز الفلسفة عن الفن والدين هي أن الوعي في مستوى الروح المطلق قد تجاوز كل الأشكال الأخرى وأصبح يعيش خبرة جديدة هي تأمل الذات لذاتها وليس لأي موضوع آخر، فالخبرة الجمالية والخبرة الدينية لم يتحققا بذاتيهما تحققا كاملا وتاما وإنما تعبران عن الحقيقة بلغة التمثلات الحسية والصورية الرمزية والتي هي في حد ذاتها عائق يحول دون التعبير عن الحقيقة من خلال التصورات والمفاهيم ولذلك فالفلسفة مرحلة ضرورية ليرقى الروح في درجاته التصاعدية وهي آخر نقطة بوسعه أن يصل إليها، حيث تتحول الأشياء إلى أفكار لأن جوهر الروح المطلق – في هذه المرحلة الأخيرة "هو تحويل الأشياء إلى الحقيقة ذاتها، بدلا من التوقف عندها في مرحلة الفن أو في مرحلة الدين[1]".

وبين إذا أن الفن ينتمي إلى دائرة الروح المطلق وأنه جزء من التركيب الجدلي العام الذي يعرضه هيغل لمسيرة الوعي البشري نحو الحقيقة، وجزء ومرحلة من مسار الروح المطلق حيث لا تفصل الهيغلية بين المعرفة والوجود إذ أن الحقيقة الفلسفية هي نوع من الوجود، بالإضافة لكونها نوعا من المعرفة وهذا يعني أن العلاقة بين أي موجود وحقيقة هي علاقة موضوعية متعلقة بالأشياء ذاتها إذ أن موضوعات الفلسفة ترتبط بحقيقتها في علاقة داخلية وثيقة ويضرب هيغل مثالا لذلك بالإنسان فطبيعته تقتضي الحرية والتي هي شكل من أشكال العقل وهذا المبدأ المتداول هو الهدف الباطن للإنسان.

وإذا كان هيغل يضع للفلسفة غاية فهي المطلق، ومعنى هذا أن معيار الحقيقة لديه ليس معيارا سكونيا بل حركة دائمة مسترشدة بهذا المطلق ولهذا نجد نزوع المعرفة الدائمة إلى المطلق والحقيقة العليا هي مجموع ما يوجد والغاية الأخيرة له، وهي الكلي في أي مظاهر تحققهن أي الروح والذي يتبدى في مظاهر عديدة ويكشف عن نفسه في مجالات مختلفة وحتى كان الأمر لذلك من حيث التحقق الذاتي للروح المطلق فإن موت الفن يصبح ويصير مسلمة منطقية وضرورة ميتافيزيقية يحكمها تطور العقل والحقيقة إذ أنها (الحقيقة مسار تطوري يغير من النفي ونفي النهي والاغتراب والاستلاب إذ دون موت الفن كما هو مرحلة من مراحل نمو

---

[1] Ibid P13 .

الروح المطلق وسعيه لإدراك الحقيقة المطلقة يصير مفهوم الوجود والحقيقة أو معناهما شيئا غريبا عن الروح حيث تنفصل الماهية عن الوجود وهذا الأمر لا يستقيم أصلا في المدونة الهيغلية حيث يشكل ثنائي المعرفة والوجود وحدة معرفية حقيقية ووجودية.

ولأن الحقائق تتفاوت في الدرجة فإنه من الضروري أن تعقب الحقيقة الفنية حقائق أخرى أرقى منها في أشكال تمظهراتها ومنها يكون التعقب وجها من وجه الموت الضروري لتتواصل الحياة إذ أن الموت بما يعنيه من عدم وعدمية فيه بذرة الوجود التي لا تموت وتفضي إلى مرحلة أخرى وهي في النسق الهيغلي، مرحلة الدين الفلسفة وعليه فإن الحقيقة الفنية ذات التشكلات الدخيلية والحسية لا تكون مطلقة بل يشوبها البطلان وتفضي إلى حقائق تختلف عنها كيفا ومنها تتضح تاريخية الروح المطلق بما هو "وعي وعقل[1]".

وهذا التاريخ الروحي هو تاريخ الإنسانية وهو أيضا تاريخ الوعي بذاته وتاريخ التحرر[2] وبالتالي فإن مفهوم هيغل للتاريخ من حيث هو ربط ابسمولوجي للوعي الذاتي (من الحسي إلى العقل) بالمسار التاريخي للبشر (من العبودية إلى الحرية) يقتضي أن يكون الفن شيئا من شؤون الماضي وجب تجاوزه بأشكال معرفية – وجودية أرقى فالثقافة والأخلاق والقوانين والفن والدين والفلسفة هي مراحل تعقب بعضها لتحرر العقل معرفيا والإنسان وجوديا لبلوغ الحرية والمعرفة المطلقة.

ومتى كان الترابط ضروريا بين تاريخ الوعي وتاريخ الإنسان فإن الهيغلية توضح أن روح كل حقبة تاريخية لدى أي شعب من الشعوب، تظهر في تصور أي شعب عن الإنسان، فإذا عرفنا تصور شعب من الشعوب للإنسان في خصائصه الجوهرية فإننا نستطيع أن نستخلص روح هذا الشعب نفسه في هذه الحقبة التاريخية وهذا الروح هو المنطق العام الكامن وراء كل انتاجاتها وإذ لم تكشفه فسنعجز عن فهم ذلك الإنتاج، إذ أن روح الشعب هي المفتاح الذي يعيد الحياة لآثار الماضي ولذلك فإن الهيغلية حي تعرض للمعومات التاريخية والأثرية عن الفن والدين والعلم والقانون في الصين والهند ومصر والرومان وغيرها فإنه يهدف بهذا أن يفسرها وفق روح كل أمة والمبدأ الخاص بها الذي يظهر في تصورها للإنسان فالدول تخلف وراءها قوانين وأعمالا فنية وغيرها من الآثار التي تجسد بها الدولة في تلك الماديات، "فقد

---

[1] *هيغل: محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د.إمام عبد الفتاح* ص 84 مصدر سبقت الإشارة إليه.

[2] *ر.ج كوانجور، فكرة التاريخ، ترجمة محمد بكير خليل*، لجنة التأليف والترجمة والنشر لقاهرة 1986ص.211

تجسدت روما في قانونها ومصر القديمة في معابدها واليونان في النحت والتراجيديا وتبقى الآثار مادية صامتة إذ لم تملك مفتاح فهمها[1]".

ومن ثمة فقد ارتبطت الروح عند اليونانيين بالفن والأعمال الفنية الجمالية حيث تلعب الشخصية الجمالية دورا ذاتيا وموعيا ذات أهمية في شيء مجالات الشخصية الجمالية دورا ذاتيا وموعيا ذات أهمية في شيء مجالات الحياة ولذا راتبط الميلاد الحقيق للفن من حيث اتحاد ثنائية الجمال الفن بالحضارة اليونانية أو الروح اليوناني إذ يبرز الفن الخصائص الجوهرية للشعب اليوناني وكيف برز وتجلى في حقبة تاريخية معينة فلقد تجسدت اليونان في نحت حياتها وتراجيديات مبدعيها.

والنقلة من الحضارة اليونانية إلى الحضارة الجرمانية تحمل بين ثناياها اختصار الفن من حيث تطور الوعي بالحرية، الذي يظهر عند هيغل في الحضارة الجرمانية، حيث نجد أن الإنسان حر بما هو إنسان ولقد أسهمت المسيحية في تبلور الخصائص الجوهرية لمفهوم الحرية فحصلت النقلة في مجال التطور الذاتي والتحقق الحر للروح المطلق من الفن إلى الدين وأن الحضارة الغربية تجسد هذا الاحتضار وهذا الموت البطيء للموت بعد أن أسلمت الحضارة الإغريقية في لحظة الميلاد الحقيقية ليصبح السعي للحرية دافعا أساسيا من دوافع الموت للأشكال الفنية العضوية ذات الصبغة التشكيلية (النحت) ولينشأ الفرد الحر الحديث بإحكامه المعيارية القيمية وميله إلى التنظير به الإبداع ولتكون الحضارة الغربية والجرمانية على وجه الخصوص.

في النسق الهيغلي – أقصى تطور ممكن للحضارة الإنسانية وعليه "تكون الإنسانية قد حققت أقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعي بالحرية".

والثابت هو أنه ثمة صلة وثيقة بين الدين والفن عند هيغل إذ أن الهيغلية حين تقسم الدين على ثلاث مراحل وهي الدين الطبيعي والدين في صورة الفن والدين المنزل فإن يجعل الدين يأخذ صورة الفن عند اليونانيين وهي اللحظة الحقيقية لميلاد الفن الكبيرة، إذ ينسب هيغل لليونان "بانه جمالية يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الدين وإذا كان الدين من أهم مقومات الحضارة في مفهومها الهيغلي فإن كثيرا من الباحثين[2] يرى أن هيغل يجعل من الدين أساسا

---

[1] *عبد الله العروي*، ***الأدلوجة***، المركز الثقافي الغربي، المغربي دون تاريخ ص.57.

[2] من بين هؤلاء الباحثين *هيبوليت* ص 85-86.

للفن، إذ هناك صلة وثيقة بين الفن والدين لديه، تظهر في تحليفه للديانات والأساطير اليونانية باعتبارها أعمالا فنية تعبر عن فهم خاص للروح اليونانية ويبدو أن شلايماخر هو الذي أوحى إلى هيغل بالصلة بين الدين والفن، إذ كان يقول "إنهما صديقان يشعران بالتجاوب النفسي بينهما وكان يتحدث عن الدين وكأنه يتحدث عن الموسيقى : أن المشاعر الدينية يجب أن تلازم جميع أفعال الإنسان وكأنها أنعام مقدسة، والدين هو الذي يحيل الألحان البسيطة في الحياة إلى انسجام موسيقي[1]".

ويمثل الدين والفن عند هيغل جزء من فلسفة الحضارة ومظهر من مظاهرها الأساسية ذلك أن تحليل هيغل للدين في الظاهريات يكشف لنا أن الدين جزء من فلسفة الحضارة، كما أنه جزء من فلسفة التاريخ، فالدين حين يظهر في حضارة ما، فإنه يكشف عن تاريخ وفكر هذه الحضارة التي يظهر فيها، لأن الدين لديه يعكس وعي الإنسان بموضوعه ولذلك فكل حضارة بالنسبة للهيغلية لها مركز هو الدين، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية، ويرصد مع الإسلام الحضارة الإسلامية وحتى الحضارات التي لم تعرف الدين المنزل مثل الحضارات الإفريقية والآسيوية فإنها نشأت على دين تاريخي.

والحقيقة أن الدين لا يرتبط بالحضارة بمفرده وإنما نجد الفن أيضا أحد مظاهر الحضارة التي تعكس تاريخها، فإذ كان الفن عند هيغل يحتوي على طريق الحدس المباشر على صورة الحقيقة وليس على الحقيقة ذاتها، وحقيقة الفن عند هيغل في مضمونه، ومضمونه هو الفكرة الشاملة ومن ثمة فإن تاريخ الفن في الحضارة الإنسانية يعكس لنا في عصوره الثلاثة – علاقة الشكل بالمضمون، فنجد أن حقيقة الفن هي تطابق العمل الفني مع الفكرة وبذلك يكون الفن تعبيرا حرا عنها، كما هو الحال في الفن الرومنسي حيث يظهر ارتباط الفن بالحضارة والإنسان لأن هيغل يرى أنه لا بد للفن من جماعة تتذوقه وتتمثله وإلا كان فنا دون حياة وهذا يعني ارتباط الفن بالتجمعات البشرية التي تظهر في الدولة.

والحقيقة إذا ما تأملنا تاريخ الدين، وتاريخ الفن وتاريخ الحضارة وأصول فلسفة الحق، سنجد أن هناك وحدة تفكير هيغلي في مختلف هذه الجوانب، التي يرى هيغل أنها مترابطة ومتفاعلة لذلك نجد أن مرحلة الدين الطبيعي في تطور الدين تماثل حاضرات الشرق القديم

---

[1] *نازلي إسماعيل : الشعب والتاريخ* دار المعارف القاهرة 1976 ص.144.

الصينية والهندية والفارسية والمصرية في فلسفة التاريخ وهي تماثل الحق المجرد في أوصول فلسفة الحق وهي تماثل أيضا الفن في صورته الرمزية في فلسفة الفن عند هيغل.

وهذا التماثل في المرحلة الأولى لتطور الدين نجده أيضا في المرحلتين اللاحقتين أيضا، فالفن الكلاسيكي يماثل دين الفردية الروحية والأخلاق الذاتية الحضارة اليونانية، بينما الفن الرومنسي فإنه يماثل الأخلاق الموضوعية والدولة، والحضارة الجرمانية والدين المنزل وهذا التقسيم الثلاثي نجده أيضا في تطور الوعي من الوعي الحسي إلى الوعي الذاتي ثم الوعي المطلق وهو ما يناظر تطور الأسرة إلى جميع المدني ثم الدولة وهذا ما نجده في المنطق أيضا، حيث نجد أن الوجود يطابق الفن الرمزي والماهية تطابق الفن الكلاسيكي، والفكرة الشاملة تطابق الفن الرومنسي ولذا فإن التاريخ في كليته هو تجلي الروح وتجسدها، وكل مرحلة من مراحل التطور التاريخي لها مبدؤها الخاص وهذا المبدأ في التاريخ هو الروح الخاصة للشعب والتي تعبر تعبيرا عينيا عن كافة جوانب وعي الشعب ونظمه السياسية والأخلاقية والقانونية وتقاليده وعلمه وفنة أيضا، أي أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية من خلال الخصائص العامة لروح الشعب.

ولذلك فحين يشرح هيغل الدين في الحضارة المصرية القديمة فإنه في نفس الوقت يشرح الفن المصري لأنه يحلل الدين هنا من خلال الفنن ولهذا يمكن أن نعرض لمراحل الدين التي عرضها هيغل في ظاهريات الروح، لنقف من خلال على توصره للفن في هذه المرحلة، وهذا يعني أن هيغل في الظاهريات يدرس الفن والدين باعتبارها وحدة واجدة تعبر عن مضمون واحد ثم ينتقل بعد هما إلى المعرفة المطلقة وهي الفلسفة بنيما في فلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية يدرس الفن ثم الدين ثم الفلسفة، كل مهما على حدة في حديثه عن الروح المطلق[1].

وسنلاحظ أن هيغل حين يتناول الدين فإنه يتناول من خلال ثلاثة جوانب أولها الفكرة، أي موقع الدين من التطور العام لتاريخ الروح، لأن تاريخ الدين لديه هو تاريخ روح العالم على نحو ما يعرف ذاته في الدين بوصفه روحا، وثانيها التمثل الدينين أي كيفية ظهور الدين، بمعنى التعبير الحضاري عن هذا الدين في التاريخ والمكن (الأساس التجريبي للتاريخ عند هيغل هو البيئة الجغرافية) وثالثها العبادة، وهي كيفية ممارسة الدين في حياة الفرد والجماعة، "وتطور

[1] *تناول هيغل الفن في فلسفة الروح* من الفقرة 556 إلى الفقرة 563.

صورة العبادة في الدين وهو الصورة الواضحة التي تتضح في كتاب هيغل محاضرات في فلسفة الدين لأنه يقدم تاريخا لصور العبادة عند الشرقيين كما تتمثل في العبادة الوثنية وكما تتمثل في العبادة الشعبية عند اليونان وكما تتمثل في العبادة الروحية المسيحية ونلاحظ أن هيغل في ظاهريات الروح لا يقدم تاريخ صور العبادة وإنما يقدم تاريخ الدين باعتبار تعبيرا عن جدل العلاقة بين المتناهي واللامتناهي.

2/ - أشكال الدين وعلاقاتها بموت الفن :

أ- الدين الطبيعي أو ما قبل لحظة النشأة والتأسيس للفن :

يقابل الدين الطبيعي مرحلة الوعي المباشر على مستوى الروح، وفي هذه المرحلة التي تنقسم بدورها إلى ثلاث مراحل، نرى الإنسان في المرحلة الأولى ينشد صورة مكافئة لروحه في عالم الطبيعة فيعمد إلى تأليه بعض الموضوعات الطبيعة حيث بعيد الفرس النور وينسبون إليه بعض الأفعال، حيث يظل المطلق عند الإنسان الشرقي هو ذلك السيد المتجبر الذي يملك القدرة على كل شيء بينما يظل الإنسان عاجزا، وتعبر هذه الصورة الأولى من الدين الطبيعي عن صورة الاستبداد الشرقي في السياسة إذ أن الشرق لم يعرف سوى الحاكم الحر والباقي عبيد[1] .

وفي الصورة الثانية من الدين الطبيعي "يعمد الإنسان إلى عبادة بعض الصور الجزئية المتعددة مثل النبات والحيوان كما هو الحال في الهند ثم تطور الحال وظهرت ديانة الحيوانات التي انتشرت في الهند ويرتبط هذا الأمر بالصراع بين الجماعات البشرية التي اقترنت بعملية الدفاع عن الرموز والأشكال الحيوانات والتي تمثل في نظر كل فريق الجماعة[2]" والصور الثالثة بدأت حين أصبح العمل وسيلة ورمزا للتوحيد بين الجماعات، فأصبح الإنسان يعبد الأشياء التي يصنعها، كما هو الحال في مصر القديمة وهنا يحلل هيغل الفن المصري القديم فيبين أن الكثير من الأعمال الفنية الفرعونية كانت تعبيرا عن عملية اكتشاف الروح لذاتها من خلال المادة، ولم تلبث المعابد والتماثيل أن حلت محل الأهرامات والمسلات، "و بدأ الصانع "الفنان المصري" يستخدم النحت والعمارة لكي ينتقل من تصوير الأشياء المجردة إلى تصوير

---

[1] *Hegel, Phénoménologie de l'Esprit* op.cit section 685-688.
[2] Ibid sect : 689-690

الأشياء الحية، فاستخدم الأعمدة المنحوتة من الحجر لتحقيق الامتزاج بين النبات من جهة والشكل الذهبي المنتظم من جهة أخرى وبدأ يعمل على تصوير بعض الأشكال الحيوانية من خلال تصوره ومثال ذلك أبي الهول فهو نصف حيوان، ونصف إنسان وله دلالته الخاصة في الحضارة الفرعونية المصرية القديمة وفي المرحلة التالية للفن المصري تحرر النحت من الصورة الحيوانية وركز على الصورة البشرية[1].

ويمثل الفن المصري القديم مرحلة ما قبل النشأة والولادة الحقيقية للفن الكبير إذ ينقصه التعبير في الخارج عن معناه الباطني ويشكل الفن المصري مرحلة ما قبل التأسيس الهيغلي لماهية الفن وتطابقه مع غايته الذاتية لأنه يرمز إلى شيء متعال عنه "ولأنه يفتقر للغة فنية مما يؤدي إلى حجب المعنى الباطني العميق[2] وعليه فإن الفن المصري الرمزي لم يحدث توافقا بين الداخل والخارج، بين البراني والجواني ليظل الفكرة عمياء وليظل شكله متأرجحا بين ألف شكل مما يحول دون تطابق الفن الرمزي مع الماهية التفسيرية والصورية للفن في المدونة الهيغلية.

ولو تأملنا إلى الشكل الأول من أشكال الدين الطبيعي لوجدنا أننا إزاء صورة مباشرة يتجلى فيها الروح لذاتها باعتبارها هو الشمس المشرقة، وليس معنى هذا أن "الروح" نفسه هو هذا الوجود المباشر الماثل أمام الوعي الحسي، بل كل ما هنالك أن هذا الوجود المطي هو في نظر الروح بمثابة "رمز" يتخذ منه أداة لإدراك ذاته دون أن يكون هذا الرمز وليد نشاط عقلي تأملي مقصود وذو غاية، وهنا يمتزج اليقين المباشر الموجود لدى الروح عن وجود الخاص باليقين المباشر أيضا الموجود لدى الوعي الحسي ولما كان الوعي بالذات هو في أعمق أعماقه بمثابة ظلام الماهية فليس بدعا أن يكون الكشف الحقيقي في نظرة هو التجلي المباشر للعالم المحسوس في أشكاله المتعددة التي يخلقها النور المتولد عن الشمس وعليه يكون المطلق هنا على شاكلة نور ساطع (نور المشرق، نور يرسل أشعته على الكل المحيط به ويطوي في ثناياه كل شيء لكي يظل صائنا ومحتفظا بذاته في صميم وجوده الجوهري الذي لا صورة له ولكن هذه الذات المطلقة لا تزيد عن كونها مجرد جوهر له أسماء عديدة دون استقلالية ذاتية، بل دون أن يملك أية مقدرة على التأمل أو الانعكاس على نفسه ومع ذلك فقد خلق الرجل الشرقي من هذا الجوهر ذاتا وراح ينسب إليه بعض الأفعال فقال مثلا أن الشمس تطلع من الشرق وتغرب من

---

[1] Ibid section 696.

[2] من الواضح أن هيغل يقوم بتفرقة واضحة بين الفن المصري والفن الاغريقي فهو يعتقد أن الأهرامات والمسلات التي تجسد الفن المصري لا تعبر عن فكرة باطنية عميقة أو تخيفها".

الغرب...ألخ ولكن العقلية الشرقية لم تنجح تماما في تصور هذا الجوهر على صورة ذات واعية بنفسها من حيث "إنية فبقى الجوهر عندها مجرد تعبير عن سلب المتناهي، وظلت الحقيقة الإلهية في نظرها مجرد صورة من صور الاستبدادية الشرقية" وهكذا يبقى التعارض قائما بين المتناهي واللامتناهي، دون أن تتم بينهما أي صورة من صور المصلحة وظل المطلق عند الشرقيين هو ذلك السيد المتجبر الذي يملك القدرة على كل شيء بينما بقي الإنسان ذليلا[1]".

ثم حلت محل هذا اليقين الروحي المباشر، عملية إدراك حسي حيث راح الإنسان يؤله تلك الصورة الجزئية بما لها من وجود مباشر من أجل الذات ولم يلبث اللامتناهي الكلي أن تفتت إلى مجموعة لا حصر لها من الأرواح وكأن الأشياء المتناهية نفسها قد أصبحت هي الله.

ولم يلبث ديالكتيك العمل أن حل محل ديالكتيك الصراع إذ راحت الشعوب تتوحد فيما بينها لكي تحقق أعمالا مشتركة وأضحى العمل رمزا ووسيلة في آن واحد لهذا الاتحاد الذي ألف بين الجماعات البشرية. وهكذا أظهرت "عبادة الصانع" والتي أصبح فيها الإنسان يتعبد لبعض المنتجات التي استخدمها هو نفسه كما كان الحال مثلا في مصر القديمة "حيث عمل النشاط الإنتاجي على تحقيق منجزات ايجابية وسلمية لا مجرد أعمال سلبية هدامة[2]".

ويحدثنا هيغل هنا عن تلك الآثار المصرية القديمة والتي لم تكن تستوحي الطبيعة بقدر ما كانت تستلهم بعض الأشكال الذهبية الصرفة فتراه يشير إلى كثير من الأعمال الفنية الفرعونية والتي كانت بمثابة اكتشاف الروح لذاتها من خلال المادة المصنوعة أو المشكلة فحلت المعابد والتماثيل محل الأهرامات والمسلات، فنشأن عن تآزر المعمار والنحت انتقال من مرحلة الأشكال المجردة إلى الأشكال الحية ثم جاء ديالك تيك الأعمدة فعلم على تحقيق ضرب من الامتزاج بين حياة النبات من جهة و الشكل الذهني المنتظم من جهة أخرى وهكذا أصبح الصانع المصري القديم يحاول أن يعبر عن حياة النبات من جهة ويعمل على تصوير بعض الحيوانية (خصوصا في أعماله النحتية المتقدمة) من جهة أخرى ولكن المهم هنا أن روح الصانع بدأت تتسامى وتعلو بنفسها فوق الشيء المصنوع ذاته، وسرعان ما استحالت الصورة الحيوانية إلى لغة هيروغيلفية" لها معانيها الخاصة فأضحت تشكل تفكير وتأملا ثم جاءت الخطوة الثالثة فاستطاعت الصورة البشرية أن تتحرر من الصورة الحيوانية و لكن الأعمال

---

[1] Hegel, *Phénoménologie* op.cit pp214.216
[2] Ibid p.217.

المصرية القديمة لم تكن مع ذلك تحوي معناها في ذاتها، بكل كانت تنقصها القدرة والفاعلية على التعبير الخارجي عن معناها الباطني، التعبير البراني على معناها الجواني فظلت العلاقة بين الشكل والمضمون متباعدة وبقيت العلاقة بين الموضوعي والذاتي متباينة وعليه بقيت الفكرة خرساء وعمياء إذ أن الأعمال المصرية القديمة كانت تقتصر إلى اللغة الفنية الدقيقة، ومن هنا فقد ظلت تلك اللغة كما هو الحال في تمثال مهنون خارجية للغاية بينما نراها قد بقيت في بعض الأحجار السواد التي أغدرت وإلينا من بعض العصور الفرعونية القديمة، باطنية لغاية وكأن مظهرها الخارجي يحجب تماما معناها الباطني العميق، وكان من الضروري لديانة الفنان أن يحل محل ديانة الصانع، إذ كان من الضروري للبراني والجواني والظاهر والباطن أن يلتقيا ويتلاقيا في أعمال إنسانية تعبر تعبيرا صحيحا عن الروح البشري وهكذا حلت محل تلك الأشكال المادية الهائلة والمنتجات الصناعية الضخمة، أعمال روحية عميقة وأشكال فنية دقيقة "وهذا التوافق الروحي بين الداخل والخارج هو الذي أنشأ ديانة الفن أو الديانة الجمالية[1]".

ب- دين الفن والديانة الجمالية وميلاد الفن :

وهو يقابل (دين الفن) مرحلة الوعي بالذات، فإذا كان الدين الطبيعي يعبر عن دين الشرق القديم، كما يتمثل في فارس والهند ومصر القديمة فإن دين الفني هو دين الإغريق وكأن الروح الإغريقي الذي جسد الأخلاق والفضيلة في مرحلة الروح المباشر في المدينة اليونانية هو الذي يجسد الجمال والفن أيضا وليست ديانة الفن (أو الديانة الجمالية) سوى المعرفة بالذات على نحو ما تتوافر لدى الروح الأخلاقي ويعني هيغل بهذا الروح الحق روحا واقعيا يختلف عن روح المجتمع الشرقي الاستبداد الذي كان مشتتا في أرجاء وأنحاء الحياة الطبيعية لأنه روح جوهري يشع في مدينة إنسانية قد استطاعت أن تعلو على حياة الفطرة التي كانت سائدة لدى الجماعات المتوحشة، والديانة الجمالية أو ديانة الفن تعبر عن الوعي الذاتي للروح باعتباره "إنساني متناه".

وإذا كان العمل الفني المصري القديم في نظر هيغل عملا صناعيا تركيبيا يخلذ بين العناصر والأشكال الغريبة أي بين الفكر والطبيعة، فإن الفن الإغريقي هو الذي يعبر عن الحرية الكلية للروح.

---

[1] Ibid p.218-219.

ولا يظهر جمال الفن الإغريقي إلا حين يرتفع الروح ويسمو فوق مستوى حقيقته أو وجوده الواقعي، أي حينما يرتد من حالة الحقيقة الموضوعية إلى حالة المعرفة الخالصة بالذات وإذن فإن الفن اليوناني ليس مجرد وجود أخلاقي بل هو بمثابة عملية "تذكر" لهذا الوجود وتعميق باطني له في الآن نفسه "وحين قدر للروح اليوناني أن يستحيل إلى معرفة بالذات وأن يترجم عن نفسه من خلال العمل الفني فإن هذا التذكير لم يلبث أن أصبح هو نفسه إيذانا بقرب ظهور صورة جديدة من صور الترقي الروحي للبشرية، وهكذا كان تطور الديانة الجمالية بمثابة انتقال إلى مرحلة الذاتية المجردة والفكرة الشمالية الخالصة على نحو ما تجلت من خلال صورة النشاط الفني الإبداعي[1]".

وإذا ما نظرنا إلى العمل الفني عند اليونان لوجدنا أنه كان أشبه ما يكون بالظلمة الإلهية التي تغوص بين ثناياها القدرة الخلاقة للذات المبدعة فما يميز الفن الإغريقي هو اختفاء ذات الفنان في صميم عمله الفني، فلا نلمح حضورا للفنان وذاته في العمل الفني كما هو الحال في الفن المعاصر والذي نجد فيه لكل فنان أسلوبه الخاص والذي يتميز به عن أي فنان آخر وتختفي ذاتية الفنان في الأثر الفني اليوناني إلى حد أننا لا نكاد نلمح ونجد لديه أي اثر من آثار اليقين الذاتي فالروح اليوناني، هو ذلك الروح الذي يتبدى ويتمظهر في الخارج دون أن يعمل عن الروح شيئا آخر سوى هذه القابلية للتبدى ظاهريا أما في الديانة المسيحية فإن هذا التجلي سوف يتخذ طابعا آخر إذ أنه سوف يصبح أكثر من مجرد ظهور موضوعي لأنه سوف يحتوي في ذاته على عملية سلب ونفس لهذا التجلي، وعلى عين أن روح الفنان اليوناني لم تكن يعرف سوى حياة النهار نجد أن الروح المسيحي لن يقوم إلا على عمق الليل (الظلام) وبالتالي فإن ديالك تيك الدين الجمالي عند هيغل هو نفسه الذي سينتقل بنا نحو تجلي "الذاتية الحقيقية أو نحو اليقين الذاتي".

ويقسم هيغل مرحلة الدين الذي يتخذ صورة الفن إلى ثلاثة تقسيمات فرعية "وهي العمل الفني المجرد، حيث يتجلى الروح الأخلاقي لذاته في صورة أشكال الهية خالصة، ثم العمل

---

[1] *Hyppolie : Genèse et Structure de la phénomenologie de l'esprit* op.cit pp528-529.

الفني الحي يحث يصبح الإنسان الصورة المشخصة للحقيقة اللآلهية، ثم العمل الفني[1]" الروحي، حيث تتجلى الروح من خلال لغة الملاحم والتراجيديا والكوميديا.

وإذا ما نظرنا إلى العمل الفني المجرد وجدنا أنه يمثل اللحظة الأولى من لحظات الديانة الجمالية، حيث يتمثل الفنان الإغريقي آلهة الأوليمب في صورة وأشكال فنية وكلمة عمل فني مجرد تعني أساسا أن الروح قد عمد إلى الاختفاء تماما من أمام عمله فأضحى العمل الفني الذي يمثل الآلهة حقيقية موضوعية خالصة وكأن الذات المبدعة قد تجاهلت نفسها تماما، أو كأنما قد ألغت وجودها لحساب العمل الفني نفسه كما عبر الفنان الإغريقي عن الروح الديني من خلال الفنون التجسيمية التي تصور آلهة الأوليمب ومن خلال الأناشيد الدينية، التي تصور آلهة اليونان، ونلاحظ أن هذه الفنون التجسيمية والأناشيد تميل إلى الطابع المجرد وتختفي منها ذاتية الفنان، بمعنى أن الصور التشكيلية للآلهة هي صورة مجردة من ذاتية الفنان والإنسان، ولذلك فهي مجرد رموز مثل نسرزيوس وطائر مينرفا.

ويرى هيغل أن هناك تقابلا وتعارضا بين الفنون التجسيمية وبين الغنائية، فالتجريد في الأناشيد الغنائية يرجع لأسباب مختلفة عن التي تؤدي للتجريد في الفنون التجسيمية لأن الأناشيد الدينية تذيب المشاعر الفردية في كل موحد تخلق منه موجودا واحدا بسيطا وتستحيل إلى حياة بطانية، والتعارض هنا يكون في حمل الفنون التجسيمية للطابع الخارجي للعمل الفني بينما الغنائي يحمل طابعا باطنيا ويرى هيغل أن الوحدة بين الداخل والخارج تتحقق في فعل العبادة لأنه الأداة الوحيدة التي تجمع بين الإلهي والبشري أي بين الماهية والوعي بالذات ويظهر هذا في الاحتفالات التي يقدم فيها اليونانيون القاربين للآلهة وسواء نظرنا إلى الفنون التجسيمية التي كانت تصور الآلهة الأولمبية، أن نظرنا إلى الروح الغنائية التي كانت سائدة في الأناشيد الدينية فإننا سنجد أنفسنا في كلتا الحالتين إزاء أعمال فنية مجردة ولقد كانت الآلهة اليونانية القديمة تبدو متربعة على عرض جلالها الصامت الهادئ، فما وراء كل قلق بشري أو كل صيرورة إنسانية، وهكذا كانت الأعمال الفنية اليونانية تصور الآلهة أو معابدها الضخمة، كما أحاط بحياة الفنان الذي صاغها في ظروف طبيعية قاسية. وكأن ليس هناك أي موضوع في صميم العمل الفني لذاتية الفنان أو صيرورته البشرية ومن هنا كان العمل يحمل في ذاته أسباب تأسيسه ونشأته

---

[1] تحدث *هيغل* عن هذه المراحل الفنية ولكن تحت عناوين مختلفة أخرى فتحدث عن الفن الذاتي والفن الموضوعي والفن السياسي كتعبير عن الجوانب الجمالية في الروح اليونانية في كتابه محاضرات في فلسفة التاريخ.

وبقائه، فميلاد الفن يتزامن مع هذه الأعمال الفنية الهائلة حيث تختفي ذاتية الفنان ليتجلى من خلفها الأثر الفني الحقيقي، إنه مولد الأثر المتميز الذي يستمد حياته من ذاته ويعمل هيغل على الاهتداء إلى وحدة تجمع بين الطابع الخارجي الذي يعبر عنه الفن التجسيمي والطابع الباطني الذي يعبر عنه الفن الغنائي، فنراه يحدثنا عن فعل العبادة والذي هو في نظره الأداة الوحيد لتحقيق وحدة حية و بين العنصرين الإلهي والبشري، صحيح أن العبادة اليونانية لم تكن تشمل في ذاتها على وعي عميق بالحياة الروحية الباطنية (كما سيكون الحال في العبادة المسيحية بما لديها من وعي بالإثم وإحساس بالخطيئة قبل عملية التصالح والمصلحة)، ولكن العبادة اليونانية لم تكن تخلو من عنصر التطهير وإذ كان خارجيا، كما أنها لم تكن تفتقر تماما إلى فكرة المصلحة حتى وإن كانت سطحية.

أما في الصورة الثانية وهي العمل افني الحي فإن الأثر الفني لا يبقى مجردا وإنما يصبح حيا، وتتمثل هذه الصورة من الدين في الأسرار اليونانية والأساطير التي حاولت تاليه الإنسان ولذلك يرى هيغل أن اليونانيين هم الشعب الوحيد والذي استطاع أن تحقق في ذاته الوحدة المباشرة والعنصر الإلهي ويتمثل هذا في أعمال النحت للبطل الرياضي وتكريم لجسم الرياضي باعتباره نموذجا للجمال الإنساني، فهو عمل فني حي تشع فيه الروح وهو يكشف عن سر الحياة والوجود.

والعمل الفني الحي هو ثمرة من ثمار العبادة بما هي عنصر توحيد بين الإلهي والبشري، "وهذا الانتقال من مرحلة العمل الفني المجرد إلى مرحلة العمل الفني الحي يقابل على مستوى الروح الذاتي، الانتقال من مرحلة الرغبة الخالصة إلى مرحلة الصراع من أجل الظفر باعتراف وإقرار الآخرين وما اقترن بهذه المرحلة من ديالك تيك حتى عبر عنه الصراع بين العبد والسيد[1]" فلقد أصبح الإنسان يمثل بين يدي الإنسان لأنه أصبح على ثقة من أنه يحمل في باطنه الماهية الإلهية نفسها ومن ثمة فقد استطاع اليونانيون أن يحققوا في ذواتهم الوحدة المباشرة للعنصر البشري والعنصر الإلهي وما لبث أن حل الإنسان محل التمثال ولم يعد الإله مجرد موضوع للتأمل بل أصبح موضوعا للرغبة.

ويمثل البطل الرياضي في نظر اليونانيين ماهية الديانة الجمالية أو ديانة الفن : لأنه كان يمثل ويعبر من جهة عن المثل الأعلى للسيد، كما كن يعبر من جهة أخرى عن الإله الذي صار

---

[1] *Garandy :* Dieu est mort p.277.

جسدا وعليه فقد أضحى في وسع الإنسان أن يعيش في عالم ديني، إذا أصبح في استطاعة الرجل الرياضي أن يقضي كل حياته في عالمه الرياضي ولكن الشيء الوحيد الذي ظل البطل الرياضي يفتقر إليه إنما هو عمق الماهية أو القدرة على امتلاك الذات والروح ولما كان اللغة في نظر هيغل هي الأداة الوحيدة والوسيلة التامة التي تحيل الداخل إلى الخارج والجواني إلى براني أي أنها تموضع الذات وتكون اللغة الأدبية مرحلة انتقالية من الديانة الجمالية إلى الديانة الروحية، واللغة هنا هي لغة اللوغوس أو العقل والتي تتسم بالوضوح على نحو تتجلى في الآثار الفنية والبدنية وهنا يحصل النقلة من العالم الرياضي إلى العالم الأدبي إذ أن العالم الرياضي عالم ناقص لا ينطوي عل أية فردية حقيقية، أما العالم الأدنى فهو عالم جديد يعبر عن اللوغوس البشري من خلال أشعار هو ميروس وتراجيديات اسخيلوس وسوفكليس وكوميديا أرسطو فاتيس والتي تجعل الروح اليوناني يتسامى بنفسه نحو الكلية والشمول وقد نشأ العالم الأدبي اليوناني يتسامى بنفسه نحو الكلية والشمول وقد نشأ العالم الأدبي اليوناني من خلال التراجيديا أو المأساة ثم ما لبث أن انحل وأفر في عصر الكوميديا أو الملهاة.

وفي هذه الصورة من العالم الفني الروحي، يحدثنا هيغل عن الملحمة والمأساة والملهاة.

أما الملحمة فهي تعبير إنساني عن العالم الإلهين وليس هناك مكان للفردية وإنما نجد فيها الحاكم المطلق.

أما في التراجيديا فالإنسان يواجه القدر وهو مصبوغ بهذا الطباع الكلي كما نجد ذلك في رواية انتيغون والذي يمثل إرادة كلية مطلقة رغم تعينها الجزئي في إحداث الدراما وتعبر التراجيديا اليونانية في المدونة الهيغلية عن الحرية والاستقلال الذاتي للإرادة البشرية.

أما الكوميديا فإنها تعبر عن إحساس الإنسان بالوحدة وهي التي مهدت لظهور المسيحية، والتي ظهرت نتيجة لإحساس الإنسان بالتمزق والشقاء وعجزه عن تجاوزه.

ويمثل الدين الجمالي اليوناني فنا موضوعيا بإطلاق وفنا جماليا بإطلاق أيضا، فالإنسان اليوناني مثال إلى الفن وتواق للجمال، إذ توجد بداخله بذرة الإنسان الجمالي الذي تحيا كما لو كان فنانا، كما لو كان شاعرا أو مفكرا.

إن الآثار الفنية اليونانية ظلت خالدة وتترجم عن الميلاد الحقيقي للفن، كما لو كانت صورا إلهية أزلية لا تحتمل أي طابع عرضي وزائل وقد اكتسبت هذه الديمومة لأنها تنبض بالحياة ولأنها تشكل دينا جماليا، دينا فينا حيث تختفي ذاتية الفنان وأسلوبه ويمثل اللوغوس الحد

الفاصل، الحد الأوسط الذي تمهد لنشأة الآثار الخالدة بما هو الأداة التي تكفل استحالة الباطني إلى ظاهر، فتتسامى الروح ويصبح قادرا على تأكيد وابراز أرفع وأنبل مصالحه متجاوز العرضية لتأصيل الكلية ولذا كانت الأعمال الفنية الإغريقية مرجعيات أساسية لفهم الحضارة اليونانية وفهم تصوراتها عن العالم وتعبيرا عينيا عن جوانب الوعي الإغريقي ومن ثمة يتحد الجمالي بالفكري والروحي بالني إذ أن الآثار الفنية هي تجربة تاريخية عميقة لأنها تنقل لنا مضامين، وأفكار، وتصورات وتجسدها وتمثلها حسيا، فوظيفة الفن هي إذا تجسيد الفكرة حسيا ولموضعها وتعينها بشكل تحقق التطابق بين الشكل والمضمون ولم يحصل هذا التطابق إلا في اللحظة الإغريقية بما هي لحظة التعبير عن المطلق وعن الحقيقة وعن الفكرة.

إن العمل الفني اليوناني مجرد كان، أم حي أو روحيات فإنه يمثل بكل أبعاده المعجزة اليونانية والتي لم تصدر الشعوب السابقة أو اللاحقة على تحقيقها وعلى اتيانها ففي هذه الأعمال حضور للحرية وقدرة على صياغة الأزلي والإلهي صياغة متناسقة ومتوازنة لا تغلب الشكل عن المضمون، ولا تفصل المضمون عن الشكل وعندئذ يكون الفنان اليوناني في صورته ومضمونه فن الاقتدار على بلوغ درجة الاكتمال والكمال إذ أن الشكل الحسي النافذ إلى الطابع الروحي، ومن ثمة إضفاء المثالية على الطبيعي مما يتيح التطابق التام بين الدال والمدلول، أو بين الهيئة الخارجية بما هي تشكل حسي والمضمون بما هو الفكرة التي تظل جوفاء إذ لم تتجسد بالشكل.

وعليه تجد الروح الكلاسيكي في الظاهرة الاختبارية الفضاء الأمثل للتعبير عن المطلق والإلهي ويرفع بالتالي من قيمة ودلالات الحسي ويرنو به إلى ما وراء العرضي والزمني والمتناهي لسمو الظاهرة إلى الأزلية والخلود حيث تتبدى المضامين الروحية في جزئيا وقسمات الشكل الفردي، أنه التأليف بين ماهية الإلهي المطلق والتعين الفردي الذي يشكل وجود الماهية.

وسيفاد مما تقدم أن الفن الإغريقي يمثل الشكل المنجز للدين أي مرحلة الفردانية الجميلة حيث يكون التعبير مطابقا للروح وتقابل هذه المرحلة (الفن الدين الجمالي) وعي الروح لذاته بوصفه إنسانية لا متناهية بيد أن هذا الشكل[1] المنجز لدين يقود من خلال الكوميديا إلى الانحلال الذاتي لدين الفن أو موته وانحلاله فكأنما الكوميديا تعهد لموت الفن الكبير مادام موضوع

[1] جون ماري سافار *الفن في العصر الحديث* ترجمة، فاطمة الجيوشي وزارة الثقافة السورية دمشق 96 ص 203.

الكوميديا هو نفي الجوهرية الإلهية داخل اليقين السعيد لذات الفرد وتلغي رؤية العالم الفني "إن هذه الرؤية في الحقيقة مرتبطة برباط يمنع حله بتأكيد الجوهرية الإلهية، الشرط الضرورية حتى يتسنى لها تحقيق مهمتها أي تجسيد الكلي (العالم الإلهي في الخاص (عالم البشر[1]))".

ج- ديانة الوحي أو الدين المنزّل وموت الفن :

تعبر ديانة الوحي المرحلة الثالثة في جدل الدين، حيث يقدم هيغل الارهصات التاريخية لظهور الديانة المسيحية والتي يعتبرها الدين المطلق إذ أن الديانات الشرقية (الدين الطبيعي) هي ديانات خوف ورهبة لأن الإله متعال على الوجود المتناهي بينما خلعت الديانة اليونانية على الآلهة طابعا بشريا، وصاغ الشعراء والفنانون آلهة الأوليمب حتى جاء الوعي الشعبي والذي أظهر الحاجة لظهور الديانة المسيحية والتي يعتبرها هيغل نهاية المطاف.

ولئن فرق كانط بين الجمال والجلال، فإن هيغل قد ميز بين دين الجلال (الدين اليهودي) ودين الجمال عند اليونان وهو دين الضرورة الكونية التي عبر عنها الشعراء في مقابل الحرية الفردية التي عبر عنها الفلاسفة في اليونان، وهذه الضرورة الكونية قد عبرت عن نفسها من خلال العمل الفني حين نجد الأساطير تصور مختلف جوانب الإنسان الحضارية، فزيوس اله السياسة والقوانين والسلطان، والإنسان هو الحرية والعقل كما هو واضح في أسطورة بورميثوس رمز الإنسان الحضاري.

وقد بين هيغل ارتباط الدين والفن، فإذا كان الفن تعبيرا عن الحدوس الدينية فيمكن القول أن الدين في إحدى مراحله، نظرة للعالم كما هو الحال في الدين اليوناني واستطاع الدين أن يعبر عن نفسه في أعمال فنية شاهقة في العمارة والنحت والرسم ولكن الدين المطلق عند هيغل يعبر عن نفسه أصدق تعبير في "الشمولية والكونية" أي في الشعر والموسيقى والأوبرا وقد عبر هربرت ريد عن هذه الفكرة عند هيغل في كتابة *فلسفة الفن* "أن تطور الوعي الديني يبين لنا كيف كان الدين البدائي دينا طقسيا يتطلب الفن ضرورة، ويختلط طقوسه بالتعبير الفني، إلا أن الدين متى بلغ مرحلة الإيمان فإن اعتماده على التعبير الفني لا يصبح ضروريا، بل ممكنا فقد تتدخل الأساليب الفنية في صياغة بعض الرموز الدينية لتقريبها للعامة ولكن متى بلغ الدين

---

[1] نفس المصدر ص.ص 203-204.

مرحلة التعقل أمكنه الاستغناء عن الأساليب الحسية والفنية بالتصورات الفلسفية والتأملات الفردية[1]".

وقد عبر هيغل عن هذا المعنى أيضا في محاضراته في الاستيطيقا فيقول عن تداخل الفن والدين والفلسفة "لا نيدر أن يستخدم الدين الفن ليجعل الحقيقة الدينية أكثر محسوسية وأسهل منالا على الخيال[2]".

ومن هذا القبيل كان الفن عند الإغريق أسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة وأن يعي الحقيقة، فلقد أضحى فنانو اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها، أي أن الفنانين أعطوا أمتهم تصورا محددا لحياة الآلهة وأفعالها كما أعطوا الدين مضمونا محددا.

وتمثل الديانة المسيحية النقلة من الوعي السعيد إلى الوعي الشقي حيث سيهتدي الروح أخيرا على ذاته بحيث يتعرف على ذاته من حيث هو روح.

ولقد أدى الدين الجمالي عند اليونان (دين الفن) من معرفة الروح لذاتها باعتبارها جوهرا إلى معرفة الروح لذاته باعتباره "إنية" ذلك أن المطلق في الديانات الشرقية قد اتخذ *الجوهر* والذي تختفي فيه الوعي بالذات فلم يعد الإنسان من حيث هو كائن متناه سوى مجرد عرض ولذا كانت الديانات الشرقية ديانات خوف ورهبة إذ كان الإله الشرقي عاليا على الوجود المتناهي أن لم نقل أنه كان عبارة على موجود في ذاته مجرد ثم جاءت ديانة الفن والتي خلقت على الإلهة طابعا بشريا ليغترب الجوهر عن ذاته تماما ويتحول إلى مجرد إنية والتي بقيت مجرد سلب مطلق بمعنى أنها لم تستطع أن تدرك ذاتها إلا باعتبارها إنية متناهية لا تملك أي روح بيد أن هذه الإنية سرعان ما تغترب عن ذاتها وتتسامى إلى مستوى الماهية ومعنى هذا من شأن الماهية أن تجعل من ذاتها وعيا بالذات كما أن من شأن الوعي بالذات في الوقت نفسه أن يجعل من ذاته ماهية، وهذه الحركة المزدوجة هي ما عبر عنه "ظهور المسيح" في التاريخ باعتباره إلها حقا وإنسانا حقا في أن واحد وأية ذلك أن الله باعتباره ماهية مجردة قد استحال في شخص المسيح إلى وعي بالذات دون اية وساطة يكون مصدرها ناتجا عن الوعي بل على نحو مباشر وفقا لضرورة حسية تظهرنا على وحدة الطبيعيين الإلهية والبشرية[3]" ولكن الإنسان أيضا قد استطاع أن يتسامى بنفسه في شخص المسيح إلى مستوى الماهية وبذلك تجاوز ذاته من

---

[1] اقتبسته د.أميرة حلمي مطر في دراستها هيغل وفلسفة الجمال: مجلة الفكر المعاصر سبتمبر 1971 ص 83.

[2] هيغل الإستيطيقا،المجلد الأول ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص 177

[3] *Hegel, phénoménologie de l'esprit* op.cit p.267.

حيث هو كائن متناه خالص وعليه تمثل المسيحية وحدة الجوهر والإنية إذ تؤكد المسيحية وحدة الإنسان من حيث هو إنية فردية قد استحالت إلى جوهر، وجوهر قد استحال إلى ذات أو إنية وعليه فإن الروح قد بلغ على يد المسيحية مرحلة المعرفة التامة بوحدة الطبيعة البشرية والطبيعة الإلهية ومن ثمة فإنه "لم يعد هناك تعارض بين الجوهر والذات، أو بين اللامتناهي والمتناهي، أو بين الإنية الكلية والذات الفردية[1]" ومعنى هذا أن الإنية الفردية قد اعتبرت عن ذاتها وتسامت بنفسها إلى مستوى الماهية الإلهية ولكنا الماهية المجردة لله بدورها قد مات واستحالت على أنية فردية.

وما يمكن التأكيد عليه هو أنه في الدين المتجلي أو دين الوحي وهو الدين المسيحي يتوقف الفن عن كونه الشكل المنجز للدين وعن كونه الحقيقة الأساسية وهنا يصوغ هيغل نظريته الشهيرة عن نهاية الفن التي سنجدها في كتاب *الجماليات* "التماثيل هي الآن أحداث هجرتها الروح الحية، والأناشيد صارت كلمات استحب نها الإيمان، ومائدة الآلهة وهي بعد الأن بلا غذاء روحي وبلا شراب، والشعور بعد ألعابه وأعياده بأنه لم يعد يجد التجربة السعيدة لوحدته مع ماهية الخاصة (...) وهكذا عندما يقدم المصير إلينا هذه الأعمال لا يقدم إلينا عالمها ربيع الحياة الثقافية الذي شهد ازدهارها، والصنف الذي شهد نضجها بل وجسد الذكرى المغشاة لحقيقتها (...) وعند ما نقدرها يبقى تقديرنا فاعلية خارجية تماما (...) فاعلية لا تبلغ جوانية الواقع الثقافي الذي أنتج الأعمال ونضج روحه فيها فاعلية تشيد بناء معقدا انطلاقا من عناصر ميتة من وجودها الخارجي، من لغتها من تاريخها، الخ، فنحن فيها ولا تقوم إلا بتصورها في ذواتنا[2]".

فالفن في كتاب الفينومينولوجيا هو إذن المرحلة الوسطى لتطور الدين، مرحلة الدين الإغريقي، أي الديانة الجمالية ولئن كانت الجماليات الهيغلية ذات نزعة كلاسيكية فذلك أيضا لأسباب لا هوتية : إن الشكل المنجز للفن لا يمكن أن يكون سوى الفن الإغريقي، لأن الفن هو الوجه الإغريقي للدن ومتى كان الفن بامتياز شكل للدين فإنه يمتلك وصفا نموذجيا وابتداء من اللحظة حيث الدين المسيحي هو الشكل المنجز للدين يمنح الفن وصفا هش.

---

[1] Ibid p.268.

[2] *هيغل : فينومينولوجيا* الروح ص 523 : نص أورده شيفار في كتابه الفن في العصر الحديث مرجع سبق الإشارة ص 204.

وتبدو المسألة أيضا معقدة نظرا إلى أن الدين ذاته يتغير وضعه عندما تنتقل من كتابات الشباب إلى كتاب الفينومينولوجيا فلقد كان الدين في كتابات فرانكفورت الفاعلية القصوى ويتخذ إذن موضوعه فوق الفلسفة (على الفلسفة أن تتوقف وتنتهي، عندما يبدأ الدين[1] أما في كتابات الفينومينولوجيا فإن الوضع يتغير تماما حيث يحتل الوغوس "العقل" الفلسفي موقع الصدارة فيحتل الفكر المطلقموقع الدين ومادام الفن منطبقا مع مرحلة دينية معينة هي الدين الجمالي الإغريق يجد نفسه قد فقد من قيمته هو الآخر وبلغة يرتبط موقع الفن والمكانة الممنوحة له بالمكانة الممنوحة للدين الإغريق في الدين بوصفه كذلك والمكان الممنوحة لهذا الأخير (الدين) بالنسبة للفلسفة بيد أن وضع الفن في الجماليات تختلف عن وضعه في الفينومينولوجيا إذ سيشدد هيغل أكثر على مسألة العلاقات الممكنة بين الفن والفلسفة، إذ سيكون بوسع الفن أن يحظى باستقلال نسبي على الأقل بالنسبة للذين لأن مصطلح "دين الفن" لم يعد قيد الاستعمال.

"ويوجد هذا الموضوع بخطوطه العريضة في موجز الموسوعة إذ يتوقف الفن عن كونه أحد مراحل وأشكال الدين الحقيقي ليغدو إحدى اللحظات المستقلة للروح المطلقة إلى جانب الحقيق والفلسفة[2]".

إن الفن يمثل في الجماليات اللحظة الأولى أو لنقل المرحلة الأولى من مراحل تظهر الروح المطلق وكشف الحقيقة حيث تشكل الفكرة واقعا فرديا....الفن في هذه اللحظة كحدس عيانيا بوصفه مثلا أعلى والمثل الأعلى (L'Edéal) هو تجسد المضمون والمعنى، أي تجسد الإلهي حسيا في أشكال فنية حسية فردية حيث تتجلى الجوانية الإلهية في أشكال برانية ونتبين في كتاب الفينومينولوجيا من خلال الفقرات المخصصة للروح المطلق أن هذا الأخير ينقسم إلى ثلاثة أقسام الفن والدين والفلسفة ومن هنا يتضح الاستقلال النسبي للفن.

أما في كتاب الفينومينولوجيا – فإن الروح المطلق ينقسم إلى قسمين الدين والفلسفة.

وعليه فإن المرحلة الثانية للروح المطلق هي مرحلة دين الوحي (الدين المسيحي) إن مستقبل الدين الحلولي (الدين الإغريقي) وفي اللحظة ذاتها مستقبل الفن بمعنى أن الفن يجد حقيقته في المسيحية بما هي التجلي الذاتي للإلهي بوصفه جوانية تتحقق عبر التصور الروحي ومجموعة المؤمنين وأخيرا المرحلة الثالثة وهي مرحلة الفلسفة والتي تمثل حقيقة الفن والدين

---

[1] *Hegel, « Fragment de Système de 1800 »* dans Hegel Werke, IP 422-423.

[2] *جون ماري شافار الفن في العصر الحديث* مرجع سبقت الإشارة إليه ص 205.

في آن واحد ذلك أن الوغوس أو العقل يجمع بين ظاهرية الفن وباطنية الدين لأن اللوغوس الفلسفي حدس روحي يعرف ذاته.

ومن ثمة فإن الفن الجميل (الفن الوثني الإغريقي) لا يسعه الانتماء إلى الأديان حيث يكون المبدأ هو الروحانية العيانية وقد صارت حرة بذاتها غير أنها مازالت غير مطلقة بيد أن دائرة الروح المطلق هي دائرة دينية، دائرة الدين الفعلي، والفن والفلسفة ليس إلا الشكلين المختلفين واللذين يتخذهما هذا المضمون اللاهوتي المطلق.

ومن ثمة فإنه لا يوجد تناقض بين كتاب الفينومينولوجيا وكتاب الموسوعة إذ يبقى الفن مرتبطا بشكل حميم بالدين، لأن دائرة الروح المطلق برمتها في الحقيقة دائرة الدين وفي القوت ذاته يتجاوز الفن بالدين المسيحي والفلسفة معا.

وإذا ما أردنا أن نعرف وما هو الدين وما هو الفن فإن هذا يتطلب منا أن ندرك الحركة و الصيرورة التي تكون بها الدين والفن في خصوصيتها النوعية وصيرورتها تعبر عن الصيرورة الكلية.

ولذلك فحين يربط هيغل بين الدين والفن فإنه يربط بينهما في المرحلة التي أودعت الشعوب في الفن أسمى معانيها، بحيث أصبح يشك للدين الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين وحقق ماهيته الفعلية.

وعليه فإن موت الفن من هذه الزاوية يعني أن الدين قد يتجلى لنفسه كدين وعندما يكون الدين أيضا قد فهم نفسه على أنه دين منزل وأنه قد تطور ووجد ماهيته الفعلية كتجل باطني للروح، تجل يعوض المبدأ الحسي للروح.

الباب الثاني:

تاريخ الفن من الانحلال الأولي

إلى الانحلال التام

الفصل الأول :

الانحلال الأولي بتن الشكل والمضمون في الفن الرمزي

1/ - الصورة الرمزية للفن أو لحظة ما قبل ميلاد الفن : الانحلال الأولي بتن الشكل والمضمون :

يتميز الفن الرمزي بطغيان المادة والتجسيد على المضمون الذي هو الروح ويبدأ هيغل حديثه عن الرمزية بتحديده لمعنى المصطلح بشكل عام إذ يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية وقد تميز به الشرق بوجه خاص ولم يصل إلينا الرمز إلا بعد أن مر بتحولات عديدة[1] وقبل أن يستطرد هيغل في تحليله لمصطلح الرمزية ومفهومها، نجده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام لكي يفرق بين دلالاته الفنية والأخرى المنطقية ولذلك يقول، "إن الرمز هو شيء خارجي مباشر يخاطب حسنا بصورة مباشرة ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود لذاته، وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيرا[2]".

ولذلك فإن هيغل يميز بين مدلول الرمز ومضمونه من ناحية وتعبيره من ناحية أخرى فالمدلول يرتبط بتمثل موضوع ما، مهما كان مضمونه، أما الجانب التعبيري للرمز فهو يعبر عن وجود حسي أو صورة ما.

ويحلل هيغل المعاني المستخدمة لكلمة رمز، استخدامنا لبعض أصوات اللغة للإشارة إلى أشياء معينة، والرمز- في هذه الحالة لا يعنينا في ذاته وإنما لكونه إشارة تشير إلى شيء معين، والفرق بين اللغات يكمن في أن التمثل الواحد، تعبر عنه أصوات شتى، فالشجرة تشير إليها بألفاظ مختلفة، تختلف من لغة إلى أخرى بينما معنى أو موضوع التمثيل واحد، ويلاحظ هيغل أن العلاقة بين اللفظ وما يشير إليه هي علاقة تعسفية، بمعنى أنه ليس هناك تداخل عيني بين اللفظ وما يشير إليه، بينما نجد في الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة، أي فيها تداخل عيني بين المدلول والشكل، بينما نجد أن الرمز في اللغة هو "إشارة لموضوع أو تمثل دون تداخل بينهما[3]".

---

1 - هيغل: الإستيتيقا: الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت الطبعة الأولى 1978 ص 10 .1

2 نفس المصدر ص 11

3 نفس المصدر ص 12

ويرى هيغل أن الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير – وماهية الرمز حينذاك هي انه يوحي بالمعنى المراد التعبير عنه ولكنه لا يفصح عنه، كما هو الحال حين "يتخذ الأسد رمز القوة والمثلث رمز للفكرة الدينية عن التثليث. وهكذا فإن الرمز يقوم بدور التجسيد المادي في حين يكون مغزاه هو المضمون. ولذلك لا بد للرمز – لكي يكون حقيقيا، أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مغزاه، بحيث يكون الرمز محتوى على مضمون التمثل الذي يريد أن يشير إليه، فمثلا إن الأسد حين يتخذ رمز الشجاعة، فإن في الأسد بعض الصفات التي تؤهله لكي يرمز إلى هذه الصفة، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والخداع – وهذا يعني أن الشكل الرمزي في الفن يتطابق من جهة في صفة ما مع التمثل الذي يرمز إليه، ومن جهة أخرى ينطوي على صفات مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه.

ويترتب عن هذا أن الرمز له معنى مزدوج لأن علاقة الرمز بالمعاني والمدلولات التي يشير إليها هي علاقة واحد بمتعدد، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحضر فينا المعنى من حيث هي رمز، بل تقدم لنا أيضا الموضوع نفسه، وهو الأسد في وجوده الحسي ولذلك يفرق هيغل بين الرمز والتشبيه فمثلا حيث يهتف كارل مور (بطل مسرحية اللصوص لشيلر) حيث تغيب الشمس هكذا يموت البطل نجد أن المدلول مفصول (بكل وضوح عن التمثيل الحسي، بمعنى أن غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثاني الذي يقصده الفنان، لكنه هو الذي يضيف من عنده "أن غروب حياة البطل مثل غروب الشمس[1]".

ولكن في بعض التشبيهات الأخرى لا نستطيع أن نرى هذا الانفصال وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول بمثل هذا الوضوح، و لكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين يظل موجودا، والتشبيه هو ابتكار واضح بذاته لان يحمل في ذاته مدلوله، ولهذا فإن التشبيه يعتبر مجرد صورة لا يجوز تأويلها حرفيا وإنما على ضوء مدلولها، بينما نجد الرمز يفقد معناه المزدوج الذي يحتفظ به التشبيه بين الرمز والمدلول لأننا عادة حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها، فإننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة، ونكتفي بالتمثيل الحسي المباشر الذي تشير إليه هذه الألفاظ فمثلا حين "يرى المسيحي المثلث على جدار كنيسة، فإنه لا يفكر في

---

1 نفس المصدر ص 15

المثلث كشكل هندسي وإنما بوصفه رمزا وإشارة للتثليث المقدس[1]" وهذا يعني من وجهة نظر هيغل أن الرمز يكتسب دلالته الاصطلاحية في الجماعة والمجتمع الذي ينتمي إليه هذا الرمز، بينما قد لا يكتسب الرمز نفس الدلالة في مجتمعات أو حضارات أخرى، ومثال ذلك أن الإنسان المعاصر حينما يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فارس القديمة والهد ومصر، فإنه لا يستطيع أن يفهم دلالتها ولا تعني له شيئا في حد ذاتها ولذلك يحاول أن يبحث لها عن مدلولها من خلال التنقل بفكره إلى ما وراء هذه الأشكال في واقعها المباشر، والواقع أن هذا ليس خاصا بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق، بل قد تتملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية الكلاسيكية رغم أن الفن الكلاسيكي بحكم طبيعته التي تعني التطابق بين الملدول والشكل لا يحتوي على أي جانب رمزي، بالمعنى الذي يقدمه هيغل للرمز، لأن الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المعنى هو المدلول الذي يوحي به المظهر الخارجي، ويرجع هيغل السبب في ذلك إلى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوي على بعد ما رمزي، يوحي ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود.

ويقودنا هذا إلى التساؤل التالي، كيف يمكن تفسير الرمز في الأساطير التي تركتها لنا الشعوب القديمة ؟ هل نقبل الأسطورة كما هي، أي كما تبدو لنا بشكل خارجي، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفي مدلولا أعمق ؟.

يرى هيغل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية، الاتجاه الأول يرى أنه ينبغي أن نقبل الأسطورة كما هي دون البحث عن مدلولها، لأنه لا بد أن ننظر إلى الميثولوجيا من جهة نظر تاريخية، والأساطير نتيجة لوجهة النظر التاريخية، تبدو مكتفية بذاتها، وتبرز للعيان مدلول تمثلاتها دونما حاجة إلى أي مجهود تفسيري.

أما الاتجاه الثاني : فلا يكتفي بالمظهر الخارجي ويرى إن الأشكال والقصص الأسطورية تنطوي على معنى أعمق، ومهمة الباحث في علم الأساطير أن يكشف عن المعنى الدفين في أعماق الأسطورة، وبالتالي فإن هذا الاتجاه ينظر للأساطير بوصفها إبداعا رمزيا، بمعنى أن الأساطير من إبداع الروحي، "ولهذا فهي تنطوي على مدلول عميق، وعلى أفكار عامة حول طبيعة الله، حتى ولو تشكلت في مظهر غريب[2]".

---

2 نفس المصدر ص 16

نفس المصدر ص ص 19- 20

ويشير هيغل إلى فريدريك كرويزر[1] بصوفه ممثلا لهذا الاتجاه الثاني لأنه حاول أن يؤسس علم الرمز أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقلانية الباطنية ومدلولاتها، ويؤسس كرويزر وجهة نظره على أساس أن الأساطير والقصص الخرافية هي من نتاج الفكر البشري، "وهذا الفكر حين يتناول الآلهة، فإنه يرتقي بفضل تدخل العنصر الديني إلى دائرة عليا، يغدو فيها العقل هو مبدع الأشكال بالرغم من أنه لا يزال عاجزا عن الإفصاح والإبانة عن ذاته والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة".[2]

أما موقف هيغل من هذين الاتجاهين هو أنه يجمع بينهما في رؤية جدلية فهو حين يتفق مع كرويزر فيما ذهب إليه فإنه يؤاخذ عليه هو أنه لم يدخل في اعتباره الظروف التاريخية المصاحبة لنشأة الأساطير ولذلك انصرف كرويزر إلى تبرير مختلف الأساطير، وتبرير إبداعات الإنسان الروحية دون أي سند تاريخي، ولذلك فإنه وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها وأسقطت عليها أفكار ليس لها وجود في الواقع التاريخي، حين حاول تفسير الأساطير واستخراج المعاني الباطنة فيها دون الالتفات للظروف التاريخية.

وإذا كان هيغل يسلم بأن الأساطير (الميثولوجيا) تشتمل على مضمون عقلاني، وعلى تمثيلات دينية عميقة فإنه يتساءل : "هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزي كما يذهب إلى ذلك فريدريك فون شليغل (1772-1829) في رؤيته للفن "حيث يرى أن يجب أن نبحث في كل تمثيل فني عن طابعه الرمزي المجازي"[3] بمعنى أن شليغل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجي فكرة عامة، وهذه الفكرة إذا ما جردت من عموميتها فإنها تقدم لنا تفسير ما يعنيه فعلا هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الأسطوري، ويرفض هيغل وجهة النظر السابقة، ويرى أننا إذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة في أي عمل فني أو أسطوري فإننا نجرده من قيمته وطابعه الخاص، ويرجع هيغل بسبب هذا الولع بالتأويل في تفسيره الأسطورة إلى الاعتماد على

---

[1] *فريديريك كرويزر فيلسوف* ألماني له *دراسات عديدة في الميثولوجيا* والتاريخ لدى الإغريق والرومان واسم الكتاب الذي يستشهد به هيغل هنا هو الرموز والميثولوجيا لجى شعب العصر القديم (1771-1858).

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص 20

[3] نفس المصدر ص 22

ملكة الفهم "التي تنزع إلى الفصل بين الصورة ومدلولها وهي بذلك تدمر العمل الفني من أجل البحث عن الفكرة العامة[1].

وقد استعرض هيغل هذه التطورات عن الرمز، ليبين أنه لا يبحث في الفن بوصفه رموزا وإشارات إلى أشياء أو أفكار محددة وإنما ليجيب عن التساؤل التالي : إلى أي حد يمكن اعتبار الرمز شكلا من أشكال الفن، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمدلول، وكما تبرز في الفن الرمزي.

ولا بد أن نعي أن هيغل لم يقصد أن يفسر الإنتاج الفني بكامله في كل العصور تفسيريا رمزيا، كما فعل شليغل، وإنما يريد أن يحدد دائرة الصورة الرمزية للفن، ولذلك يرى هيغل أن فن النحت الإغريقي ليس تمثيلا رمزيا، وإنما هو يجسد الوحدة العينية بين الظاهر والباطن، الداخل والخارج، البراني والجواني، المضمون والشكل، وإذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شليغل في البحث عن الفكرة العامة وراء أي فن وليكن النحت الإغريقي القديم، فإننا ندمر العمل الفني ذاته وننحيه جانبا من أجل البحث عن الرمز الذي يعبر عنه العمل الفني.

ويعتقد هيغل أن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن، لأنه كان يقدم مدلولات مجردة لم تتفرد في أشكال خاصة بعد، ولذلك إذا أردنا أن نقدم تعريف هيغل للفن الرمزي نجد أنه يقدم أكثر من تعريف له، في أكثر من موضع، فهو يعرفه حينا بأنه "التطور الداخلي للفن، الذي يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نجو الفن الحقيقي[2]" ويعرفه حينا آخر بأنه (الفن الرمزي) هو الصراع الذي بخصوصه الفن الحقيقي ضد المضمون الذي لا يزال يفلت من سيطرته وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون أي أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون، "ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزي ذاته، بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي"[3].

ويمكن أن نلاحظ أن هيغل ربط بين النمط الرمزي في الفن، وبدايات الفن، وبين تنامي الوعي الإنساني في سعيه نحو إدراك المطلق، ويتضح هذا حين يربط هيغل بين الأشكال الأولى الرمزية للفن، وبين محاولة الإنسان وسعيه إلى تحويل التمثلات الطبيعية إلى صور قابلة لأن يدركها الوعي المباشر، لكي يقدم الروح في هذا الشكل المتموضع الذي يكون من صنعه هو،

---

[1]نفس المصدر ص 22
[2]نفس المصدر ص25
[3]نفس المصدر ص25

ولذلك يعتبر هيغل أن التعبد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي الفن بعد، لأنها تقدم مرحلة من الوعي البشري لم يعقل فيها ذاته ولم يستطع أن يدرك المطلق في الطبيعة ولذلك يقول هيغل "إن الفن في جانبه الموضوعي وثيق الصلة بالدين لأن الأعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميثولوجية والمطلق بشكل عام هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين، مهما كانت تعيناته مجردة وفقيرة...ولذلك فالفن هو أو تأويل تشخيص للتمثلات الدينية[1]". وهذا يعني أن تصور الإنسان للعالم الموضوعي لا يحصل ولا يتم إلا إذا تخلص الإنسان ويحرر من أسر المحيط المباشر الذي يعيش فيه لكي يتأمله، أي أن أول نمط معرفة للإنسان بالحقيقة يحدث حين ينفصل الإنسان عن عبوديته للواقع المادي.

والغاية التي يسعى إليها الفن الرمزي عبر تطوره من الرمزية اللاواعية إلى رمزية الجليل إلى الرمزية الواعية هي إدراك الوحدة بين الشكل والمضمون، وهذا لا تحدث إلا بعد زوال الفن الرمزي وحلول الفن الكلاسيكي. ولذلك فإن الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحدث خارج وعي الفنان، بمعنى أنه لا يعي عدم التطبيق بين المضمون والشكل، لأن الفنان في هذه المرحلة : "يكون عاجزا عن تمثل الشكل الفعلي مما يترتب عليه أن يصادر الوعي الفني قدليا على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل بدلا من أن يدرك الفرق القائم بينهما[2].

2/- الرمزية اللاواعية :

إذا كان هيغل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية أو على حد تعبيره بالرمزية اللاواعية حيث لم يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيه وإنما كتعبير مطبق عن مضمون معين، فإنه يقسم ذلك، الرمزية اللاواعية إلى ثلاث مراحل أمال المرحلة الأولى فيطلق عليها هيغل عنوان : ***الوحدة المباشرة بين المدلول والشكل***[3] وهي مرحلة لا تدخل في نطاق الفن وإطاره وإنما هي تمهيد له، وهي تتسم بالوحدة الجوهرية المباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحي وبين ظاهرة الحسي وهي لا تدرج في إطار الفن، لأن هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجي لا يحقق الفن وإنما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية، لأن الإلهي يتبدى

---

[1]نفس المصدر ص ص 27-28

[2]نفس المصدر ص ص 29-30

[3]نفس المصدر ص 36

للوعي من خلال مظاهر الطبيعة ولذلك لا تتبدى الطبيعة مما هي عليه وإنما تكون متحدة بالمطلق، وعليه لا يكون هناك مجال للتمييز بين الداخل والخارج، لأن الداخل لم ينفصل عن واقعه المباشر في العالم الخارجي ولذلك فحين نتحدث عن مدلول ما في هذه المرحلة فإن هذا يكون نابعا من تفكيرنا نحن والذي يفترض دوما أن الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي، هو الغلاف الخارجي الذي يساعدنا في فهم المضمون الداخلي، بينما نجد شعوب الشرق القديم التي أنتجت هذه الآثار في هذه المرحلة لم يكن لديها أي تصور عن هذا الفصل بين الداخلي والخارجي، فهي لا ترى للمطلق أي وجود مستقل عن الظواهر المختلفة بل إن الظاهر كما هو كذلك هو الله والإلهي في الديانة الأماوية يعتبر الإنسان الواقعي، كما هو موجود في سماته الفردية، إليها ويبجل حاله[1] كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوان كالبقرة هي موضوعات إلهية ومقدسة[2] وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شuب الزند التي انتقلت أفكارها من خلال كتاب Zend Avesta فكلما يذهب زرادشت فإن النور الطبيعي الذي يتبدى في الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الإلهي، وليست هذه الأشياء السابقة مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له، وإنما هي هو بمعنى أن الإلهي والمدلول لا وجود لهما بصورة مستقلة، خارج النور فالنور ليس ممثلا لخير وإنما هو الخير نفسه.

وتحليل هيغل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزارادشتية[3]، بوصفها المرحلة الأولى التي تؤدي إلى الرمزية، ففي هذه المرحلة، يتخذ الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسي، الذي لا تكون موجودة فيه علاقة تنافر بين الشكل والمضمون، على النحو الذي نجده في الزاردشتية، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود حقيقي هو رمز يعبر تعبيرا رمزيا صوريا عن السمات الطبيعية والعميقة للعالم الطبيعي والعالم البشري فإن هذا غير موجود في الزاردشتية وإنما هو اقترض صوري للباحث لأن الفصل بين النور بصوفه معنى كليا وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجودا لدى المجوس، وإنما النور يحتوي الكلي

---

[1] وردت هذه الديانة في كتاب *هيغل* *محاضرات في فلسفة التاريخ "العالم الشرقي" ترجمة العربية* ص.85 ويقصد بها الدين كوعي روحي حر نزيه الذي لا يتطور إلى دول ويقصد به الوجود للذات أو من أجل الذات ويعني به الوجود المستقل ويرى هيغل أن الروح والإله هي أمثلة لهذا الوجود اللامتناهي الحقيقي وهي أمة فهو وجود كذات .

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،ص 39

[3] تحدث هيغل عن ديانة زرادشت في كتابه محاضرات في فلسفية التاريخ في القسم الثالث من العالم الشرقي الترجمة العربية ص149 وما بعدها

والجزئي معا و"هو الخير الكلي والإلهي الذي يظهر في كل الكائنات، فالموضوعات كلها لها مدلول واحد ولا تختلف فيما بينهما إلا من حيث هي أشياء ونجوم، ونبتات وفي كل واحد منها بتظاهر الإلهي بوصفه نورا أو ظلاما[1]" أي هناك طابعا لا رمزي للديانة الزرداشتية يساهم في تقديم التأويل والتمثيل غير الفني لها وذلك لأن التصورات الموجودة في الزرادشتية من طبيعة عامة تماما ولا يمكن أن يتمخض عن إنتاج أعمال فنية، لأن الخير أو الإلهي أو النور الذي تتحدث عنه الزاردشتية ليس متعينا في ذاته، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح، بمعنى أن الإنسان في الزاردشتية يكتفي بالطبيعة كما هي التمثيل الإلهي والمطلق، بل أنه يرى أن هناك وحدة لا تنفصم بين الطبيعي والإلهي، وبالتالي فإنه ليس ثمة حاجة للذات الواعية و"للأنا" لكي يبتكر أشكالا من عندها يعبر بها عن المطلق، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسي للفن عند هيغل لأنه يرى أن الفن يعني عدم قبول الإنسان للطبيعة كما هي وإنما يعني ابتكار الإنسان أو الروح للتمثيل الحسي وخلقه وتشكيله ولذلك فإن الزرداشتية "لا تهدف إلى شيء سوى الطهارة أي تحقيق ملكوت أرمزد Ormusd[2]".

ويرى هيغل أن هذه الوحدة الأولى بين الكلية الروحية والواقع الحسي هي التي ساهمت في تشكيل قاعدة الرمزية في الفن فيما بعد دون أن تكون هي نفسها رمزية، ودون أن تتاح لها القدرة على إبداع أعمال فنية "ولذلك ففي المرحلة الثانية من الرمزية اللاواحية يحل التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التي كانت سائدة في الديانة الزاردشتية، وهذا ما نجده في الرمزية الغريبة أو الوهمية والتي تمثل بدايات الفن[3]" حيث أن الإنسان بدأ يستخدم خياله وينتج أعمالا فنية، ولكنه لا يجد الممضون كمضمون موجودا في الواقع المباشر وإنما يوجد منفصلا عنه، ولكن ليس معنى هذا أن الإنسان دخل في قلب الرمزية وإنما في هذه المرحلة، توجد الإبداعات التي تقوم بواسطة الخيال، تدل على الطريق التي تؤدي إلى الفن الرمزي بالتحديد، فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله، لا تكون لدى الإنسان سوى فكرة مبهمة ووعي مضطرب عن انفصال المدلول ونمط تمثيله، وما يفسر هذا الإبهام هو أن المدلول والشكل لم يدرك أي منهما تلك الدرجة من الشمول التي يحتوي كل منهما على تحقيق الآخر، وفي هذه المرحلة ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة،

---

[1] هيغل ، الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،ص 40

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص49

[3] نفس المصدر ص 50

بعد أن كانت متحدة معها في المرحلة الأولى ولكنها تظل رغم ذلك ماثلة للوعي في شكل موضوعات طبيعية عينية، ويبذل الإنسان مجهودا مزدوجا لإضفاء صفة الروحي على الطبيعي من جهة، ولكي يجعل الروحي محسوسا، من جهة أخرى ولذلك يتجلى هنا كل الغموض والغرابة اللذين ينطوي عليهما الفن الرمزي في التراكيب التي يقدمها الإنسان، وهذه التراكيب تنم عن إدراكه بعدم تطابق صورة وأشكاله مع المدلول، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا سوى تشويه الوجود، لذلك فإن العالم الذي نواجهه في هذه المرحلة هو عالم تتبدى فيه الابتكارات والغرائب والعجائب، دون أن يتضمن عملا فنيا ذا جمال حقيقي، ويرى هيغل أن أول محاولات الخيال وأغربها تلك التي تلتقي بها عند الهندوس "والذين يكمن عيبهم الأساسي في عجزهم عن فهم الواقع الموجود في الشكل وهم لم يستطيعوا أن يرقوا إلى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث نتيجة لخلطهم بين المطلق والمتناهي[1]".

ويحلل هيغل الفن الهندوسي من خلال تحليله للديانة الهندوسية التي تربط التمثل الديني بالفن، على أساس مضمون أن الدين هو الذي يقدم موضوعات التمثل الفني لديهم، ولذلك فهو يتحدث عن ثلاثة موضوعات هي :

مفهوم الهندوس عن البراهما والحسية واللانهائية والفعالية في التشخيص ورؤى التطهر والكفارة،

فالتصور الهندوسي عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي، فهو يتصور المطلق أو البراهما على أنه الكلي اللامتمايز واللامتعين، وهو ذلك الإلهي الأسمى الذي يفلت من الحواس والإدراك الحسي، ولا يصلح التفكير به أيضا، ولذلك فإن الطريقة الهندوسية هي التوفيق بين الآنا البشري وبين البراهما في الصعود – بلا توقف نحو هذا التجريد الأقصى. ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف إلى إماتة كل ماهو حسي في الإنسان قبل أن يفلح في بلوغ درجته القصوى فإنه يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى، لأن الرجل الهندي يرفع نفسه إلى الألوهية عن طريق إنكار الذات والتكفير عن الذنوب، واتخاذ موقفا سلبيا تجاه كل ما هو عيني "ويكتسب البرهمي صفة الاتصال بما هو الهي بفضل انتسابه إلى البراهمة، بينما الطوائف الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميلاد من جديد عن طريق اليوقا (Yogis) ومن أحد

---

[1] نفس المصدر ص53

تدريباتها الأساسية أن يظل الإنسان واقفا أثنتا عشر سنة دون أن يجلس على الإطلاق حتى يصل إلى مرحلة البرهمي[1]".

ونلاحظ أن الوحدة بين الإنساني والإلهي لا تتحقق هنا إلا حين يزول كل شيء عن الإنسان : وعيه، ومضمون العالم، ومضمون شخصيته على حد سواء، وهذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان إلى حد غيبوبة الوعي التامة والتي تضفي على أسمى حالات الغبطة والتي بفضلها يغدو الإنسان قادرا على الوصول إلى الله الأسمى، وعلى صيرورته هو نفسه "براهما".

ونلاحظ أن هذا التجريد هو من أعمق إشكال التجريد التي استطاع الإنسان ابتكارها، وفرضها على نفسه، كعبادة نظرية وداخلية بحث والتي تؤدي من وجهة نظر هيغل "على الموت الذاتي الذي لا يمكن أن يقدم أي موضوع يمكن للفن أن يصوره[2]".

ونتيجة لهذا التجريد التام تنتقل دفعة واحدة من المتناهي إلى الإلهي ومن الإلهي إلى المتناهي من جديد، والإنسان في الديانة الهندوسية يحيا وسط أشكال ووجوه تتوالد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين، ولذلك يقول هيغل عن الفن الهندوسي "وكأننا نحيا وسط عالم من السحر يتلاشى فيه كل شيء، ويضمحل إذا راودتنا الرغبة في تثبيته، ليتحول إلى نقيضه، أو ليتضخم وينتفخ على حد الشط والمغالاة[3]".

وذكر هيغل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسي أولها : مثال الرامايانا[4] Ramayna والمعروف عنها أنها كتبت فيما بين القرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد، ويدور موضوعها حول حياة راما Rama ملك ايوديها والذي تجسد فيها الإله فشنو حيث نجد فيه أن القرد هو نمان يعبد كاله، بالإضافة إلى أنه توجد في الهند أسر يختار المطلق رجلا منها يقيم فيه وهذا الرجل يعبد كاله، ويرى هيغل أن التصورات الفنية الموجودة في الرامايانا ليست تصورات رمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، لأن عبادة القرد والبقرة

---

[1] هيغل : *العالم الشرقي "الترجمة العربية* ص.111-112 وقد أفاض هيغل في الحديث عن هذا الشطط اللغوي في محاضراته في فلسفة التاريخ.

[2] هيغل ، الإستيطيقا ،الفن الرمزي ، مصدر سبقت الإشارة إليه ص 55

[3] نفس المصدر ص 55

[4] قصيدة غنائية من الملاحم الهندوسية المقدسة كما أوضح هيغل في العالم الشرقي ص.26 الترجمة العربية.

والبرهمي ليست محض رموز لعبادة الإلهي في الخيال الهندوسي، بل هي "الإلهي ذاته، ولذلك لا نجد فيها شروط التمثيل الرمزي[1]".

وثانيها حاول الفن الهندوسي أن يجد حد للتعارض بين كيفية تجسيد الكلي في وجوه خصوصية حسية، وذلك عن طريق المغالاة في أشكال الفن مثلما أفرط الهندسيون وغالوا في العبادات، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الذي يراد له أن يعبر كمدلول كلي من خارجه، لا بد له أن يقدم في مظهر مغالي فيه، ولذلك نجد أعمالهم في فن النحت والعمارة تلجأ إلى التضخيم الخرافي في الحيز المكاني وإلى مضاعفة أعضاء بعينها والإكثار منها، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعدة رؤوس وأذرع كثيرة العدد ويؤكد هيغل أن هذا المثال في النحت والعمارة الهندوسية لا يعبر عن الرمز، لأن التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد للكلمة، لا يسعى إلى التطابق التام بين الشكل والمضمون، بل يبرز فقط بعضا من صفاتها التي تبرز فكرة المدلول، فمثلا الأسد يعبر عن الشجاعة، ولكن توجد صفات أخرى في الأسد تحفظ له استقلاله ولذلك فإن استخدام الأسد في الفن هو مجرد إشارة وتصليح ولكن نلاحظ في الفن الهندوسي رغم أنه يفصل الكلي عن الجزئي إنه يطلب وحدة الكلي والجزئي معا، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق إلا في الخيال، فإن الفن الهندوسي الفنان للخيار، ويلغي الحدود التي تحيط بالأشياء الواقعية ليوسعها ويشوهها.

وفي الخيار الهندوسي بإبداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناضم لا يدرك الطابع السلبي لها، بل يعتقد أنه قد محى وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجي بفضل انعدام الحدود والمقاييس "ولذلك لا نستطيع وصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جليلة، ولا يسعنا – كذلك- اعتبارها جميلة[2]".

ثالثها : يعتقد هيغل أن أبرز ما حققه الفن الهندوسي من أشكال هو التشخيص لا سيما في صورة القسمات والمعالم البشرية، لكن هذا التشخيص لا يرجع إلى الذاتية الروحية الحرة، ولا يعبر عنها وإنما هي طريقة ساد استخدامها لتمثيل تعينات مجردة بكل عموميتها وكليتها، ولتمثيل موضوعات من الطبيعة ولذلك "فالفن الهندوسي لم يستخدم تشخيص الجسم البشري في التعبير عن الروح العيني ومضمونه الباطني وهو ما يصل له فقط وإنما استخدما كمجرد رمز

---

[1] نفس المصدر ص 58

[2] نفس المصدر ص 59

أو إشارة لشكل خارجي أو موضوع مجرد[1]"، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل، الفكرة والواقع ويؤكد هيغل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الإغريقة والميثولوجيا الهندوسية، ويخلص هيغل من هذه المقارنة على أن الميثولوجيا الإغريقية تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشرية، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتفي بالتشخيص الشكلي والسطحي، وإنما تدع أفراد يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض، ويتصدر المدلول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي، وهذا يعني أن التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزيا لأنه لا ينطوي بحكم طبيعيته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع المضمون الذي يفترض أن يعبر عنه. وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيغل من الفن الهندوسي، مثل براهما" في النحت حيث يصور على أنه كائن بأربع رؤوس وأربع أذرع، والتي يرى أنها لا تقدم الفن الرمزي، إلا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي قدم المبادئ الأولى لكي تنتقل إلى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة.

ويستند هيغل في اعتقاده هذا، إلى الخيال الهندوسي مهما استغرق في تصوير الظواهر الحسية، معتمدا في ذلك على الغلو والتشويه والذي لا نجد له نظيرا لدى أي شعب آخر إلا أنه لا يغيب عن نظره ذلك التجريد الروحي للإله الأعلى والذي يبدو وكل ما هو فردي وحسي غريبا بالنسبة إليه وهذا الانتقال من التجريد الروحي إلى الفردي الحسي وهذا التحول الفردي الحسي إلى التجريد الإلهي هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التفريق بينهما مستحيلا ولذلك "ركز الفن الهندسي في أشكاله المتنوعة – على التجريد الروحي والتركيز الداخلي، والعزوف عن العالم الحسي وهذا ما يتمثل في أبرز تعاليمهم الأساسية وهي الكفارة والتأمل الطويل والذي يبتعد الإنسان عن طريقه، عن كل تعين وكل تناه، لكي يتحرر الإنسان من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة[2]".

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية اللاواعية، تمثل بدايات الفن نلتقي بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها ولا يعود هنا لأشكال والوجود وذلك الوجود الحسي المتداخل، كما نجد في المرحلة الأولى التي تمثل في الديانة الزاردشتية، وكذلك لا يعود الخيال يسعى إلى تدارك عدم مطابقة الحسي والجزئي مع

---

[1] نفس المصدر ص 62
[2] نفس المصدر ،ص ص 70-71

الكلي الإلهي، كما هو الحال في الهندوسي، وإنما الرمز في هذه المرحلة الثالثة إبداع فني يهدف إلى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام، وفي هذه المرحلة يصبح المطلق – لأول مرة عينيا أي "وحدة تشمل التعينات المختلفة للإله الواحد ولذلك يحدث الترابط بين الداخل والخارج والذي كان مفتقدا في المراحل السابقة[1]".

ويعتبر الفن المصري القديم خير مثال – للتعبير عن هذه المرحلة ويرتكز الفن المصري القديم في تعبيره إلى بعض الأفكار الأساسية وأولها فكرة الموت والتي كانت تحتل مكانا بارزا في الديانة المصرية القديمة، فالموت لديهم كان يمثل صيرورة الحياة، لأنهم كانوا يعتقدون أن كل شيء يسير في الطريق الذي يقود على الانطفاء التدريجي والموت كذلك "كان المصريون يمجدون الألم ويعظمون الموت على أساس أن موت كل ما يدخل في عداد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا في حياة المطلق فلكي يتمكن المطلق من تخطي الموت[2] فإنه يعاود الظهور في شكل أسمى، أي في شكل وحدة إيجابية، ولهذا فالموت هو جانب مزدوج لدى المصريين القدماء فهو من – جهة- يعني الزوال المباشر لكل ما هو طبيعي – لأن الأشياء الطبيعية تموت، ومن جهة ثانية فإن موت الطبيعي وحده يعني ولادة شيء أسمى من الطبيعي، شيء روحي متجرد من العنصر الطبيعي بحيث يصبح الموت جزءا لا يتجزأ من ماهية الروح ولذلك ينقل هيغل عن هيرودت قوله، "أن المصريين أول من قالوا نجدوا وأول من حاول حل مشكلة العلاقة بين الطبيعي والروحي".

والسمة الأساسية للفن الرمزي التي تظهر في الفن المصري القديم هي التوافق بين المدلول ونمط التمثيل، فليس الهدف من تصوير الأشكال الطبيعية والأفعال الإنسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية فردية، بل أن الهدف أن تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع – إشارة – إلى الإلهي وتلميحاته، ولهذا تشكل جدلية الحياة والموت والولادة مضمونا ملائما للشكل الرمزي بمعنى الكلمة ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصري القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة في المرحلة الأولى لأن الوحدة هنا ليست وحدة مباشرة وإنما هي تطابق مستمد من الاختلاف، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أي عن انعكاسه في الطبيعي الخارجي الذي بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح، ولهذا تتولد

---

[1] نفس المصدر ص 72

[2] تحدث هيغل أيضا عن مملكة الموت عند قدامى المصريين عن هاديس Hades في كتابه محاضرات في فلسفة الفن

إمكانية التعرف على أحد العنصرين في الآخر، أي التعبير بواسطة الداخل – الذي هو في متناول الحدس والخيال – عن مدلولات الأشكال الخارجية وكذلك تتولد ضرورة الفن، وخصوصا الفن التشكيلي لأنه يصبح من الضروري إعطاء الداخل شكلا خارجيا وظاهريا، لا شكل مسبق الوجود بل شكلا مبتكرا من قبل الروح، وبهذا يصبح الشكل نتاجا للنشاط الروحي ولذلك فإن الرمز – في الفن القديم المصري القديم – ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينيا، فالاختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها، وإنما لكي تكون إشارات وإيماءات إلى مدلولات أعمق وأوسع، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلي الذي يستمد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب "وإنما توجد رموز أخرى أكثر تجريدا متمثلة في العدد فالعدد أن سبعة واثنا عشر يتكرر استخدامها في الهندسة المعمارية المصرية القديمة، لان العدد سبعة هو عدد الكواكب والعدد اثنا عشر هو عدد الأقدام التي ينبغي أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد[1] ، فنلاحظ وجود سبعة أعمدة في العمارة المصرية، ورمزية الأعداد لا نجدها فحسب لدى المصريين وإنما نجدها أيضا في الميثولوجيا الإغريقية القديمة، فأعمال هرقل الإثنا عشر ترمز أيضا على ما يبدو إلى عدد أشهر السنة، على أساس أن هرقل بطل بشري منفرد يشخص مسيرة الشمس ويبدي هيغل إعجابه الشديد بالفن المصري القديم والذي يتمثل في العمارة والأهرامات والأنفاق والتي كانت تبنى تحت الأرض ولكنه يتحفظ في إعجابه لأنه لم يستطع أن يحل ألغاز الفن المصري ولذلك نجده يقول "أن المصريين من بين سائر الشعوب التي درسنها حتى الآن، الشعب الفنان الذي يملك موهبة سامية، ولكن أعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء جامدة، بلا صدى، لأن الروح لم تجد فيها تجسده الحقيقي ولا يعرف بعد لغة الروح الواضحة الدقيقة[2].

وينظر هيغل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم، وأشكال خارجية خلقها الفن لتحمي شيئا ما يداخلها، وهي قبور الملوك والحيوانات المقدسة مثل قبر أبيس Apis وإذا كان المصريون قد استخدموا الشكل الحيواني فلقد استخدموه استخداما رمزيا أ "ليس لقيمته الذاتية بل للتعبير عن شيء أهم ولذلك فإن كتابة المصريين الهيروغليفية تبدو رمزية على حد كبير[3].

---

[1] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص 78
[2] نفس المصدر ص 81
[3] نفس المصدر ص 86

ويرى هيغل أن الرمزية الكاملة في الفن المصري تظهر في تمثال مينون وفي أسطورة أوزيريس وأيزيس ويرى أنهما يرمزان إلى الشمس والنيل وهم مصدر الحياة في مصر ولذلك يبدو الفن المصري القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة بحيث أن ما يتجلى مرة لمدلول لا يلبث أن يستخدم كرمز في مضمار مجاور ولذلك فإن تفسيرها صعب ويبرر هيغل خصوصية هذا الفن فيقول "إن الآثار المصرية لا تحتوي على ألغاز بالنسبة إلينا فقط وإنما للذين خلقوها أيضا[1] ويعتبر أبو الهول" رمز الرمزية في مصر القديمة، لأنه توجد في مصر أعداد متشابهة لا تقع من أبي الهول يصطف بعضها إلى جانب بعض بالمئات، ويميز هيغل بين الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية عن طريق ذكره للأسطورة الإغريقية "التي تتناول أو الهول" بوصفه وحشا يطرح ألغاز على أويب الذي يعرف حل اللغز وهو الإنسان فيصرعه".

ولذا يرى هيغل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها بينما الحضارة الإغريقية كانت تركز على مبدأ "اعرف نفسك".

3/- **رمزية الجليل :**

يرتكز هيغل في تحليله للجليل على التفرقة التي قدمها كانط بين الجليل والجميل[2] والتي تبين أن الجميل يرتبط لدينا بالموضوعات المحددة، أي التي توجد في صورة متناهية، بينما يرتبط الجليل بالموضوعات اللامحددة أو اللامتناهية، ففي الجليل يرتبط سرورنا بالكيف، في حين يرتبط سرورنا في الجميل بالكم وقد التقط هيغل "الانفصال الذي يقول به كانط بين الجليل وملكة الفهم[3]" لكي يحلل الأعمال الفنية التي ترفع المطلق إلى ما فوق الموجودات المباشرة كلها وبالتالي لا يمكن لملكة الفهم أن تتمثله، لأن هناك انفصالا بين الموجود في ذاته والموجود لذاته، وبين الحاضر الحسي أو الوجود المباشر الذي تستطيع ملكة الفهم أن تتمثله وبالتالي فإن هذا الانفصال هو الأساس الروحي الذي يقوم عليه فن الجليل" لأن هذا الفن لا يقوم على علاقة

---

[1] نفس المصدر ص 90

[2] خصص كانط كتابه *نقد ملكة الحكم* في بعض فقراته لتحليل الجليل والحكم عليه ولم يكن كانط أول من أثار القضية، وإنما نجدها مثارة قبله لدى لونجينوس (213-273م)والذي كتب مؤلفا بعنوان في الجليل ونجد أيضا دراسة الكاتب الانقليزي برك (1730-1797م) والذي كتب دراسة نفسية وفيزيولوجية عن الجليل تحت عنوان A philosophicla In quieray in to the orgin of our Ideas والفرق بين كانط وبارك أن الأول درس الجليل من خلال فلسفة الميتافيزيقية بينما حرص بارك على إظهار الطابع النفسي والعضوي لعملية الإحساس بالجليل

[3] الإشارة إلى كتاب كانط نقد ملكة الحكم الفقرة 23.

الإنسان بالموضوعات الخارجية وإنما على حالته النفسية التي تطمح إلى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود[1]".

فالمضمون الجديد الذي تلقاه في رمزية الجليل يتبدى في صورة المدلول أو الواحد (الكل الجوهري) وهو الفكر المحض، وبالتالي فإنه ليس في إمكانية هذا الجوهر أن يجد شكله في العالم الخارجي، بمعنى تسامي هذا الجوهر على الظواهر الفردية ولذلك فإن المعيار الذي يقدمه هيغل كأساس لتفسير وتقسيم فن الجليل هو – العلاقة المزدوجية بين الجوهر من حيث هو مدلول وبين عالم الظواهر الحسية[2]".

ويرصد هيغل نوعين من العلاقة : احدهما علاقة سلبية تجعل من الجوهر أو الإلهي متساميا تماما عن الظواهر الخاصة، لأنه من حيث هو جوهر وماهية مجرد من كل شيء وبالتالي لا يمكن تمثله عينيا.

وثانيهما : علاقة إيجابية تجعل من الحضور الإلهي محايثا للظواهر الفردية، وهذا ما نجده في فن وحدة الوجود أو الحلول الذي ظهر في الهند وفي الشغل الفارسي الإسلامي وفي الغرب المسيحي، والعلاقة السلبية الأولى نلتقي بها في الشعر العبري الذي يمتلئ بالتمجيد لله وقدرته وعظمته وهذا يلغي محايثة المطلق الإيجابية في الأشياء المخلوقة، ويرى الجوهر الواحد كما هو جوهر أنه هو رب العالم وسيده لأن كل المخلوقات تعتبر قيسا إلى الله مجردة من كل قدرة فهو الجوهر الباقي وكل المخلوقات فانية، والعالم في مجمله عنصر سالب مخلوق من قبل الله وتابع له وفي خدمة، والله هو الجوهر الوحيد الحقيقي الذي يؤلف مدلول الكون بأسره. والإنسان لا يستطيع أن يتصور الله كجوهر إلا إذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه حتى يستطيع أن يتصور الله كجوهر متجرد من الشكل الطبيعي والحسي، والإنسان بوصفه مخلوقا لا حق له في الوجود إلا من خلال الله الذي يهبه كل شيء ولذلك فالمخلوق هو العاجز والله هو القوي القادر، وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن أساسا لمضمونه ولأشكاله[3]" ويمكن توضيح هذا الأمر من خلال التفرقة بين جمال المثال والجليل ففي العمل الفني الجميل نلتقي بالخارج وهو يستوعب الداخل بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل، بينما في الجليل نجد العكس من ذلك فالخارجي الذي يتجسد فيه الجوهر يشغل مرتبة

---

[1] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص 93

[2] نفس المصدر ص 94

[3] نفس المصدر ص94

أدنى ويكون تابعا للجوهر بحيث نجد أن المدلول الداخلي يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية لا يستطيع الخارج أن يحتويها[1].

وإذا كان الشكل يلعب الدور الرئيسي في الفن الرمزي، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالدور الرئيسي ويعارض الشكل الخارجي في فن الجليل لذلك فإن عدم التطابق أو التعارض بين المدلول والشكل يعني في فن الجليل أن الله لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجي، ولهذا إذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة بين الله والعالم فإنه يوصف بأنه فن مقدس لأن رسالته الوحيدة هي تجسيد الله –ونلاحظ هنا – أن ليس هناك مكان للفنون التشكيلية، لأنه لا يمكن رسم صورة عن الله، وأقصى ما يمكن التعبير عنه، يكون بالكلمات أي بالشعر وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبري، فالله هو خالق الكون وهذا هو أفضل تعبير عن الجليل لديهم، ولذلك تختفي لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتي للأشياء، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل سلطة روحية ومثال ذلك نجده في التوراة :"قال الله للنور كن فكان النور[2] وفي هذا التصور نجد أن المعجزات هي التعبير النوعي عن قدرة الجليل، لأن أي معجزة في الطبيعة هي فعل إرادة الله وانصياع الطبيعة لإرادته.

ولذلك كما في مزاميرداود – فالكل باطل، ولا يبقى إلا الله ذو الجلال والإكرام، وكل ما هو موجود، إنما هو موجود بقوة الله وليس لوجود الإنسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد الله وتعظيمه ولذلك تتاحول أن تتسامى كي تسحب الله[3].

ويلاحظ أن فن الجليل يعتمد على التميز والتفرقة الجوهرية بين الإنسان المتناهي والله اللامتناهي، لذلك تشتد وتكبر حاجة الإنسان إلى الشريعة، لأنه توضح التمييز والفصل الواضح بين الله والإنسان، وبالتالي يمكن له (الإنسان) أن يتسامى ويتعالى حين يستجيب لتعاليم الشريعة التي أنزلها الله "ويدرك أن الجانب السلبي من حياته هو نتيجة لتمرده على الشريعة[4] وفي العلاقة الايجابية الثانية بين الله والعالم، حيث يتم تصور الجوهر على أنه محايث لجميع أغراض مخلوقاته، وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الإله الواحد لأنها منبثقة عنه وهذا ما يسميه هيغل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن والمقصود بالحلو أو وحدة الوجود هنا ليس هو الكل

---

[1] عبر *كانط* عن هذه الفكرة أيضا حين بين أن ا لجميل يعتمد على رؤيتنا الخارجية للأشياءو الجليل يعتمد على إحساسنا

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص 95

[3] يذكر *هيغل* المزمور الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعاني السابقة

[4] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،ص 96

الذي ينتج عن اجتماع أشياء لامتناهية وإنما المقصود هو الواحد الجوهري المحايث للأشياء ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين.

وتعني وحدة الوجود في الشرق تصور الوحدة المطلقة بين الإلهي وبين جميع الأشياء المنصهرة في هذه الوحدة، وذلك بوصفها الوجود الأمثل والأكمل لكل الموجودات الممكنة، والواجد (الله) هو الذي يجمع ويؤلف في ذاته كل الأشياء كافة، بينما كل شيء فردي ليس هو الواحد (الله) ولذلك فالله هو الحياة والموت، وهذا هو التصور كما هو الحال في فن الجليل لا يجد تعبيره في الفنون التشكيلية وإنما في الشعر حيث يظهر هذا في الشعر الهندوسي، لأننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسية تبرز تمثلات وحدة الوجود الخالصة التي تبرز محايثة الله في الموضوعات، وإذا كان الواحد والكامل يتمثل في عنصر حسي، عند المجوس هو النور فإننا نجد الواحد "براهما" عند الهندوس مجدرا من الشكل ولا يمكن تصوره إلا بفضل تجسده في التنوع النهائي لظواهر العالم الحسي ويورد هيغل في هذا الغرض – نصا من الماهابهاراتا[1] وهو بهاجا فادرجيننا[2] وفيه يقول الإله (أنا الكلمة في الكتب المقدسة، أنا الرجولة في الرجل، أنا الرائحة الخالصة في التراب، الضياء في ألسنة اللهب، أنا الحياة في الكائنات جميعا، والتأمل لدى الناسك[3] ويرى هيغل أن وحدة الوجود ترتقي وتتجاوز ما صاغه الهندوس في الشعر الإسلامي[4] لأنها ترقى إلى مستوى أعلى، وتعبر عن ذاتية أعمق، فالشاعر المسلم الفارسي يسعى على استشفاء الإلهي في الأشياء المخلوقة كلها وحين يستشفه فهيا فعلا، فإن الشاعر يتخلى عن ذاته (الأنا الخاصة به) لكي يعقل في الوقت ذاته، أي يدرك الله في داخله بمعنى "أنه يرى الله في نفسه[5]" وهذا ما يعود عليه بالجوانب الباطنية الصافية والسعادة الحرة، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية الفردية ليستغرق في الإله الأزلي المطلق، وهذا الاستغراق وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة هي التصرف، والحب الذي نجده في شعر جلال الدين الرومي يعبر فيه عن الإنسان الذي يستغرقه حب الله، فيرى كل شيء مغمورا بهذا الحب، وهذا الألم والتخلي عن الأنا لكي يسبح بقدرة الله وتكتسب الأزهار والأحجار الكريمة معان مختلفة عما تستخدمه

---

[1]ملحمة هندية ستسكرتية مؤلفة في مائة وعشرة ألف بيت مزدوج وهي تقص صراع فرعين من الأسرة المالكة في مملكة هستينا نور ويقال أنها القت فيما بين 200 ق.م و200 بعد الميلاد.

[2] قسم من المهابهاراتا يعلم فيه الإله كريشتا ابتاعه طرق التأمل والتفاني وصلاح الأعمال.

[3]هيغل الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،ص99

[4] يسمي *هيغل* الشعر الاسلامي بالشعر المحمدي وهو يقصد الشعر الصوفي الفارسي.

[5]هيغل ، الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،ص 101

نحن في حياتنا اليومية "وتصبح له دلالات صوفية جديدة وتوجد هذه الروح أيضا في الشعر الفارسي الحديث[1]".

4/- الرمزية الواعية :

تختلف الرمزية الواعية التي تتبدى في صورة الفن المجازية أو التشبيهية عن الرمزية اللاواعية التي تتبدى في عمارة الهندوس وعن رمزية الجليل الذي يتبدى في الشعر الصوفي، إذ أن الرمزية الواعية لا تعي المدلول فحسب وإنما تؤكد أيضا – بشكل صريح- على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي، فالمدلول لا يتبدى بشكل جوهري في الشكل المعطي له كما هو الحال في فن الجليل، وإنما العلاقة بين المدلول والشكل في الرمزية الواعية، يكمن مصدرها في ذاتية الشاعر، أي في الطريقة التي يتناول بها موضوعا خارجيا، وفي قدرته على الابتكار ويمكن للشاعر أو الفن – هنا – "أن يجعل نقطة انطلاقه ظاهرة حسية يعطيها مدلولا روحيا أو فكرة أو تمثل داخلي، يضفي عليها شكلا مجازيا[2]".

وإذا كان هيغل يطلق على الرمزية الواعية "الفن التشبيهي أو المجازي فإنه يقصد بذلك أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعيناتهما متماثلة. أي أن ما يميز هذه المرحلة هي الكيفية التي يتم بها بين المدلول والشكل، فالفنان يستخدم الطبيعة الباطنية للظواهر الخارجية على سبيل التشبيه بهدف تجسيد المضمون عينيا، أي أنه يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهر الخارجية. والعمل الفني في الرمزية الواعية هو الذي يبرز الانفصال والتقارب معا بين المدلولات وأشكالها العينية.

ومن ثمة فإنه لا يصبح المطلق هو الموضوع الوحيد الذي يستمد منه مضمون العمل الفني، كما هو الحال في فن الجليل، ولكن تود مدلولات معينة ومحددة بدلا منه، ولذلك فالعلاقة التي تقابلنا هنا بين المدلول والشكل ليست هي نفس العلاقة التي نقابلها في الرمزية اللاواعية، وفي الإبداعات الجليلة.

---

[1] يرجع *هيغل* السب في صفو اهتمامه وتركيزه الداخلي في أعماله الأدبية إلى تأثره بالشرق ولذلك فإن ديوان الشرقي للمؤلف الغربي هو فيض لعاطفة غير مكبلة بأي قيد.

[2] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص116

والرمزية الواعية هي فن مركب ينطوي على صور الفن الرمزي الأخرى التي سبق الإشارة إليها، ولكن هذا لا يعني أنها شكل في أعلى الدرجة من المراحل الأخرى، بل يمكن نرى فيها شكلا فنيا أقل سموا من صورة الفن الجليل، لأنها تفتقر إلى الغوص في الأعماق المليئة بالأسرار، والمليئة بالرمز المحدد لهذه الكلمة، "والرمزية الواعية ترتكز في شكلها ومضمونها إلى النثر، فالشكل يتمثل في الحكاية النثرية، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية النثرية أيضا[1]".

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزي في المراحل الثلاث تشبه إلى حد بعيد، العلاقة بين الفن والدين والفلسفة، فعلى الرغم من أن الفلسفة هي صورة مركبة عن الحقيقة المجردة، فإنها هذا لا يعني أن الفلسفة أسمى من الفن والدين، فكل منهما يقدم الحقيقة، أيضا ولكن في صورة مختلفة عن الآخر، وكذلك الحال مع الرمزية الواعية التي تقوم على التشبيه والمجاز، ولكن هذا لا يعني أنها أسمى وأفضل وأرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز، والتي تتمثل في فن الرمزية اللاواعية، ومبدعات فن الجليل، بل أن موضوعات الرمزية الواعية محدودة، لأنه لا يمكن أن يكون الله أو المطلق مضمونها، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعة محددة.

والسبب في تسمية هيغل لهذه المرحلة الرمزية بالرمزية الواعية، هو أن الفنان يعي ويدرك الانفصال بين الشكل والمدلول والعلاقة بينهما لا ترجع إلى المدلول أو الشكل، وإنما ترجع العلاقة إلى عنصر ثالث هو الفنان والذي يكتشف من خلال حدسه الذاتي وشائج القربي بينهما، ونقطة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد صورة الفن الذي يقدم من خلالها إنتاجه الإبداعي، فإذا كان الفنان ينطلق من الواقع الخارجي فإنه يقدم فنا في صورة الحكاية الرمزية، والمثل الرمزي، والقول المأثور، والحكاية الأخلاقية، "أما إذا اتخذ الفنان نقطة انطلاقه من المدلول، أو من فكرة أو تمثل داخلي، فإنه ينتج فنه في صورة اللغز والتمثيل الرمزي والصورة الذهنية والاستعارة[2]".

وبعد أن يستعرض هيغل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية، فإنه يستعرض أيضا الفنون المختلفة والتي أدت إلى زوال الفن الرمزي ونفيه، لكي يحل محله الفن

---

[1] نفس المصدر ص 118
[2] نفس المصدر ص ص 119-120

الكلاسيكي، وهذه الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي، وفيهما يحل الفصل النهائي والواعي بين المدلول والشكر، "بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمدلول الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم[1]".

وحين ينطلق الفنان في تمثيل عمله الفني – من منطلق خارجي فإن ما ينشده ليس إبراز المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها، لأن الفنان يقف على أرض تناهي الوعي وتناهيه هو أيضا، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تعبيرا عن الإلهي، وتجلياته، وإنما يصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية، وهذه الرؤية للأشياء تقدم على أساس الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعي، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الإنسانية الدور الرئيسي، و"لذلك فالعراف (كلمة لاتينية الأصل تعني العراف والنبي والمتنبئ والشاعر معا) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية إلا بهدف الغايات العملية للأشياء[2]".

وهذا يعني أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تعبيرا رمزيا عن مدلول عام، أي ذات صلة مذهب أخلاقي أو حكمة من الحكم، أي المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الإنسانية، ولذلك فإن هيغل يتناول الحكايات الرمزية عند ايسوب[3] بوصفها نموذجا يمثل هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات بحيث تعبر عن الحياة الإنسانية. ولهذا تؤلف حكايات ايسوب تمثيلا لحالة أو وضع من أوضاع الطبيعة، أو حادث من حوادث العالم الحيواني التي لم تخترع بشكل خرافي، وإنما حدثت فعلا، بعد أن تم رصدها بدقة، وهذا هو الشرط الأول للحكاية الرمزية، فالحكايات ذات المغزى الأخلاقي لا تجوز اختراعها، وإذا كانت مخترقة، فلا بد أن تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة في العالم الطبيعي، ولا بد أن تروى بشكل معين يساعدنا في استخلاص مغزى عام منها ويمكن أن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية، لاسيما في جانبها العملي والأخلاقي، وهذا هو الشرط الثاني، أي أنه يجب أن تروي بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلا، ويذرك هيغل عدة أمثلة على المفهوم الخاص للحكاية الإيسوبية مثل كحياة السنونو وحكاية الثعلب والغراب، وحكاية النسر، ونلاحظ أن هذه الحكايات ترتكز إلى أساس طبيعي وواقعي.

---

[1] نفس المصدر ص 120

[2] نفس المصدر ص 122

[3] *ايسوب هو كاتب الحكايات الإغريقي المشهور*، عاش في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد.

ويوجه هيغل كثيرا من النقد إلى حكايات ايسوب بوصفها أعمالا فنية، ومن هذا النقد "أن الناقد قد يستطيع -في كثير من الأحيان – أن يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائما مع بعضها[1] وكذلك أن حكايات ايسوب تخالف أبسط تعاليم الفن وهي أنه لا يجوز للفنان أن يفصح بشكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية، وإنما لا بد أن يقدمها بشكل خفي، بحيث يشارك المتلقي للعمل الفني في إبراز القيمة الأخلاقية، بينما نجد حكايات ايسوب تقدم الموعظة الأخلاقية بشكل نثري مباشر، ولهذا فإن أهم ما قدمه ايسوب للفن هو أنه بفضله ظهر النثر إلى حيز الوجود، لأن الحكايات التي قدمها ايسوب من طبيعة نثرية، ويضيف هيغل إلى ذلك عيبا ثالثا آخر ويؤاخذه على حكايات ايسوب وهي "أنها تفتقد إلى التصميم، لأنها لم تكتب إلا بهدف تعليمي صرف ولذلك تتحول الحيوانات في الحكايات إلى مجردة أداة ووسيلة لإبراز الهدف الأخلاقي[2] .

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية والتي تختلف عن حكايات ايسوب، التي يشير إليها هيغل هي قصة "رينكه" وترجع أهمية هذه القصة الرمزية إلى أنها تجسد روح العصر التي كانت تسود العصر الوسيط في أوربا، حيث سادت الفوضى والانحلال والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال ولذلك فإن المضمون الإنساني للعصر يعرض من خلال جملة من الأحوال والطبائع الحيوانية بدلا من تقديمه في صورة مجردة، وفي هذا العمل تختلط الكوميديا بالتهكم والسخرية المريرة مما يجري في العالم، "ولهذا فهي تمثيل أمين وجيد لما يجري في المجتمع الإنساني بعد نقله على العلم الحيواني[3]".

ويرى هيغل أن هناك قاسما مشتركا بين المثل الرمزي[4] والحكاية الرمزية فكل منهما يقتبس أحداث من الحياة العادية ويعطيها مدلولا أسمى وأعم بهدف جعل هذا المدلول واضحا وقابلا للإدراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية ولكن يختلف المثل الرمزي عن الحكاية الرمزية في كونه لا يبحث عن الوقائع في عالم الطبيعة والحيوان لكي يستخدما، وإنما يختار من

---

[1] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ص 126

[2] نفس المصدر ص129

[3] المثال الرمزي : هو قصة رمزية بسيطة، غالبا ما تدل على مغزى أخلاقي ومن أشهر أمثلتها أمثال السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة والمقصود بهذه الكلمة في اللغة الانكليزية والفرنسية أمثال السيد المسيح وهو نفس المعنى الذي استخدمه هيغل : مجدي وهبة معجم مصطلحات الأدب ص.380

[4] يشير *هيغل* إلى مثل الزارع الذي ورد في الإصحاح الثالث عشر من انجيل متى ويلاحظ أن الأمثال التي استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمه إلى الناس مستمدة من العالم الإنساني وأفعاله.

الأعمال والأحداث الإنسانية حادثا ما ويضفي عليه مدلولا ارفع وأسمى وهذا ما نجده في الأمثال الرمزية التي تضمنتها الأناجيل[1].

ومثل هذا المضمون نجد أيضا في قصة بوكاشيو[2] المشهورة الديكاميرن والتي استخدمها ليستنغ في مسرحية "ناثان الحكيم" لكي يدل على انعدام الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام) أما القول المأثور أو الشائع فهو يحتل مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية والحكاية الأخلاقية لأنه يمكن أن يتحول إلى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالبا من الحياة الإنسانية اليومية، لكن بعد أن يعطيها الحياة مثال ذلك "من حفر حفرة لأخيه وقع فيها[3]" أو "أطعمني فأسقيك" وغيرها من هذه الأمثال وألف غوتة عدد كبيرا من هذه الأمثال[4].

أما الحكاية الأخلاقية فهي عبارة عن مثل رمزي يستخدم واقعة خاصة لكي يعبر عن المعزة العام المتضمن في هذه الواقعة الفردية ومثال ذلك نجده في رواية غوتة الله والراقصة فهي حكاية تتحدث عن مريم التائبة ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل الهندوسي "وفي الحكاية الأخلاقية توالى سرد القصة إلى أن ينبثق المعزى من تلقاء نفسه في النهاية بعيدا عن كل تشبيه[5].

أما مسخ الكائنات فهو عبارة عن تأليف رمزي أسطوري، يتم تأويل الشيء الموجود في الطبيعة على أنه يمثل وجودا روحيا ساقطا أو معاقبا ومثال فيلويمليا (وهي من الميثولوجيا الإغريقية التي تحولت إلى سنونو) ونرجس وغيرها من المخلوقات التي مسخت إلى أشياء أخرى لارتكابها خطأ أو جريمة ما وهكذا فإن الأشياء الطبيعة مثل الجبل أو النهر لا ينظر إليها من الناحية الخارجية وإنما نصفي عليها مضمونا محددا، فالصخر الذي مسخت إليه نوبيا[6] ليس مجرد حجر وإنما أم تبكي أولادها، ويميز هيغل بين مسخ الكائنات في الرمزية الواعية، فالمسخ للكائنات في الرمزية اللاواعية لا يقدم مضمونا روحيا للشكل، وإنما يتخذها طورا انتقاليان بين

---

[1] _بوكاشيول_ (1313-1375م) _كاتب ايطالي، مؤلف كتاب الديكاميرن_ وهي مجموعة من القصص التي يصف فيها ياة الناس المترفين.

[2] هيغل ،الإستيطيقا ، الفن الرمزي ، مصدر سبقت الإشارة إليه ص 135

[3] نفس المصدر ص 136

[4] نفس المصدر ص 136

[5] نيوبيا في الميثولوجيا الاغريقية ملكة فريجيا الأسطورية حولها الإله إلى تمثال باك

[6] قام د._ثروت عكاشة_ بترجمة عملي _أوفيد "مسخ الكائنات "وفن الهوى"_ من اللاتينية إلى العربية

الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، بينما المسخ في الرمزية الواعية كما نجده مسخ الكائنات لأوفيديوس (43 ق.م – 18 بعد الميلاد يعطينا بعدا روحيا وأخلاقيا).

ويعرض هيغل لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزي حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة انطلاق له، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلي، أي التمثلات والأحاسيس والتأملات، وهذا العنصر الداخلي هو شيء موجود في الوعي وبحكم استلاله عن الخارجي، فإنه تكمن نقطة انطلاقه هي ذاته – وحين نبدأ من المدلول – يبدو التعبير – أي الواقع الخارجي- وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني لكي يتم تحويل المضمون المجرد إلى موضوع للتمثل الفني، ويلاحظ هيغل أن العلاقة – هنا – بين المدلول والشكل هي علاقة ذاتية، لأن الفنان يحرص إبراز المدلول بواسطة شكل معين وهذا لا يتفق مع العمل الفني الحقيقي الذي يتركز إلى انصهار المضمون والشكل، النفس والجسم، الداخل والخارج، الظاهر والباطن واتحادهما[1] أما – هنا- فعلى العكس من ذلك فكل شيء يرتكز على انفصال الشكل عن المضمون ولهذا يتجلى الفن في هذه المرحلة بوصفه تعبيرا ذاتيا عن الشاعر أي بالمعنى الحر في كلمة الصانع.

ولهذا يمكن أن نميز في هذه الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلا معينا لكي يقدم مضمونه – ين الأجزاء الضرورية في العمل الفني، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الشاعر إلى العمل الفني على سبيل زخرفة المضمون الذي يقدمه، مثل استخدامه للمحسنات البديعة فهذه المحسنات تضعف الأثر الفني – من وجهة نظر هيغل – على الرغم من أنها تعبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية "لأن المدلول لا بد أن يهيمن على الصورة التي ليست في النهاية سوى وسيلة لإظهاره[2]".

ولذلك يناقش هيغل الأساليب المختلفة التي ستخدمها الشاعر لابراز المدلول مثل اللغز والتمثيل الحكائي، وفيها يتغلب المدلول المجرد على الشكل الخارجي.

وأنواع التشبيه مثل التشبيه والاستعارة والصورة الذهنية والصورة المجازية.

إن اللغز عند هيغل يدخل في عداد الرمزية الواعية، ويختلف عن الرمز، من حيث ا، من يطرح اللغز، يعرف المدلول أتم المعرفة، ويختار عن قصد الشكل الذي تخمن على أساسه بينما الرموز تبقى على الدوام بلا حل، فالفن المصري القديم يبدو رمزا سيقصى عن ايجاد حل له،

---

[1] يستخدم أرسطو كلمة الصانع مرادفة للشاعر في كتابه فن الشعر

[2] هيغل ،الإستيطيقا، الفن الرمزي ،ص141

بينما اللغز يحمل في داخل صانع اللغز تكون مشتتة ومتنافرة، ويمكن استخلاص الحل إذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحمولات المشتتة[1]"،

أما التمثيل الحكائي (القصص المجازي) فهو يسعى إلى تمثيل الأفكار العامة تمثيلا حسيا، يكون في متناول الإدراك وهي تفصح عن المدلول بكل وضوح ممكن، بأن توفر له غلافا شفافا خارجيا "وتبقى مدلولات التمثيل المجازي رغم طابعها المجرد مدلولات واضحة ودقيقة[2] .

وإذا كان شليغل يرى أن كل عمل فني هو عبارة عن تمثيل مجازي، فإن هذا ليس صحيحا إلا إذا كان المقصود به : أن كل عمل فني ينبغي أن يثمل فكرة عام وأن يتضمن مدلولا حقيقيا، لأن التمثيل المجازي وحدة لا يكفي لتقديم الفن لأذانه إذا كان كل القديمة الحقيقة له (التمثيل المجازي) هو إضفاء الطابع العمومي على الإحداث الفردية، فإن كل حدث في العالم الإنساني يتضمن قدرا من العمومية، وهذه التجريدات موجودة سلفا في الوعي، دونما حاجة على تجسم عناء فعل التجريد، وهي تجريدات نثرية عادية لا فضل للفن فيها وانتقد هيغل ما كتبه *فنكلمان* (17717-1768) عن التمثيل الحكائي، وبين أن *فنلكمان* يخلط بين التمثيل الحكائي والرمز ويرى هيغل "أن النحت لا يستطيع أن يستغني عن التمثيل الحكائي، لاسيما فن النحت الحديث الذي يستخدمه لإبراز العلاقات المميزة للفرد الذي يراد تمثيله[3]" وينتمي التمثيل المجازي بشكل عام – إلى الفن الرومانسي في العصر الوسيط، لأنه (العصر الوسيط) كان يحفل بالموضوعات التي لها أبعاد كلية، ويريد الفنان أن يضفي عليها شكلا يقربها من التمثيل الحسي، فمثلا العذراء والمسيح وأعال الرسل ومطائرهم هي موضوعات أقرب للتصورات المجردة والعامة، والتمثيل العيني لن يكون له في هذه الحالة سوى أهمية ثانوية، ولذلك فالتمثيل المجازي هو الشكل الأمثل والأنسب لتصوير مثل هذه الموضوعات، ولذلك نجد دانتي مثلا في الكوميديا الإلهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازي.

أما الاستعارة فهي تشتمل على جميع خصائص التمثيل المجازي، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح في ذاته، بوساطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني تشبه له وهناك صلة ما بينهما، "وإذا كان التشبيه يقوم على الانفصال بين المدلول أو المعنى وبين الصورة، فإن هذا الانفصال

---

[1] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الرمزي ، مصدر سبقت الإشارة إليه ص 143

[2] نفس المصدر ص 146

[3] نفس المصدر ص 148

غير موجود في الاستعارة، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوي على كيف لا وجود له في الاستعارة[1]".

فالتعبير الذي يعتمد على الاستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة، أما المدلول بالمعنى المحدد له فإنه ينبثق من المجموع مباشرة الذي تؤلف الصورة جزءا من أجزائه ومن أمثلة الاستعارة عبارات "بحر من الدموع" أو "نظارة الوجنات الربيعية" ولذلك لا يمكن فهم هذه التعبيرات إلا بمعناها المجازي وليس بمعناها الحقيقي، والسياق الكلي أو الجملة التي توجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي، وهنا أنواع وأشكال مختلفة من الاستعارة، ويرى هيغل "إن كل لغة إنما هي لغة تنطوي على عدد كبير من الاستعارات والدليل على ذلك أن اللفظة التي لا يكون لها في بادئ الأمر سوى مدلول حسي، تكتسب على المدى الطويل مدلولا روحيا[2]" (ومثال ذلك في اللغة العربية أن كلمة عطف والتي كانت تعني الميل أو الانحراف في السير، أصبحت تعني معاني روحية).

وفائدة الاستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس إلى عدم الاكتفاء بالبسيط أو العادي، وإلى الارتفاع والتسامي طلبا لمزيد من العمق ويستشهد هيغل بمثال على ذلك ما تقوله جوليا في مسرحية "عبادة الصليب" لكالدرون (1600-1681) وهو شاعر مسرحي اسباني له مسرحيات كوميدية وتاريخية منها "الحياة حلم" "وعبادة الصليب" و"الساحر العجيب")، حين يقع بصرها على جثة أخيه "كم أتمنى أن أغمض عيني عن رؤية الدم البري الذي يصرخ مطلبا بالانتقام[3]".

فهذه الاستعارة وغيرها تعبر عن العاطفة العميقة داخل النفس التي تستبدل الموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر، بحثا عن أنماط تعبير جديدة تظهر ما يختلج في أعماق النفس من عنف وقوة. ولذلك قد تكون الاستعارة نتاج خيال مبدع جامع لا يستطيع أن يتمثل موضوعا ما في شكله العادي، ولكن إذ غالى الفنان وأسرف في استخدام الاستعارات فإن يرغم علة وقف تمثلاته، وتلهيه عن عمله وتبعده عن الهدف الرئيسي للعمل الفني لأنها تصرفه إلى ابتكار الصور التي قد لا يكون لها ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله "وقد اشتهر الشرق – بشكل خاص في استخدام الاستعارة والتعبير المجازي وخاصة الشغل في الحقبة الإسلامية[4]".

---

[1] نفس المصدر ص 151
[2] نفس المصدر ص 152
[3] نفس المصدر ص 154
[4] نفس المصدر ص ص 158-159

أما الصورة فهي تقع في مكانة وسطي بين الاستعارة والتشبيه، فهي تتشابه به مع الاستعارة، حتى يمكن أن نعدها استعارة متطورة، وهي تختلف مع التشبيه في أن المدلول في الصورة لا يمكن إدراكه في ذاته وبالتعارض مع الواقع الخارجي العيني والتي تقيم علاقات تشابه صريحة بينه وبينها "والصورة هي عبارة عن اقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم إحداهما بدور المدلول وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول في متناول الإدراك وأفضل مثال لذلك قصيدة "غوتة" المعروفة باسم نشيد محمد[1] ومضمون هذه القصيدة هو تصوير غوتة للنبي "محمد" ورسالته على أنها مثل صورة النبع الذي ينبثق من الصخر وتتدفق عيونه، ثم يسقط ويعاود انبثاقه من جديد في الهول في شكل ينابيع وجه أول فوارة "وعنوان القصيد هو وحده الذي يشير على هذه الصورة الباهرة والتي تمثل الظهور المفاجئ للنبي محمد وسرعة انتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع إرادتها تحت لواء عقيدة واحدة[2]".

وإذا كانت الاستعارة والصورة تشخصان المدلول، دون أن تفصح عنها، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور الاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة على ما تعينه هذه الصور والاستعارات، فإن في التشبيه أن نجد الصورة والمدلول كل منهما منفصل عن الآخر، تمام الانفصال، وكل منهما له وجود المستقل، وإن تفاوت أحدهما عن الآخر في وضوحه ولكن بعد انفصالهما يعقدان صلات وأواصل وذلك لما بينهما من تشابه وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض، بينما الفنان يستخدمه – في الحقيق – لكي يبث الحياة في وصف ما، أو لرفع درجة وضوحه، وكثرة التشبيهات في الشعر.... وقد تجعله منظرا، على عكس الصورة والاستعارة التين يحاجها الشعر. "ويدلل التشبيه على قدر من الجرأة في التخيل بمعنى أن ينشط إزاء موضوع ما أو مدلول ما، لكي يجذب إلى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا كلي يجد بهما إلى دائرة مضمون واحد ولكي يثري المضمون بعالم غني من الظواهر المتنوعة[3]".

وتعتمد قدرة الخيال على ابتكار الأشكال وجميع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه[4] ويميز هيغل بين "التشبيه الغنائي" والتشبيه الملحمي" أما التشبيه الغنائي فإنه

---

[1]نفس المصدر ص 160

[2]نفس المصدر ص 160

[3]نفس المصدر ص 163

[4] في معرض مناقشة هيغل لقضية استخدام التشبيه على لسان الأشخاص في المسرحيات يرد هيغل على الرأي الذي ينتقد شكسبير" لأنه يكثر من استخدام التشبيه على لسان أبطالهن بينما هم في ذروة الألم، بأن التشبيه عند شكسبير يمثل درجة من درجات التحرر، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلي للشخصية للتجاوز.

ينجم عن عاطفة مستغرقة في محتواها ولذلك تحاول أن تعبر بمعان جديدة عما يختلج في داخل النفس، بينما التشبيه الملحمي الذي يكثر لدى هوميروس – بوجه خاص – يهدف إلى صرف الانتباه كما يختلج في النفس من فضول وتوقع ليجعلنا نركز على الابتكارات الهادئة والجميلة.

وعليه فإن عرض هيغل لهذه الصور والأساليب ينطوي على إدخالها في مذهبه العام لتطور الفن.

وينهي هيغل حديثه عن الفن الرمزي بالحديث عن أشكال الفن والتي تتميز بالانفصال التام بين المضمون والشكل، مما أفضى إلى انحلال الفن الرمزي، ففي هذه المرحلة نجد مدلولا أو مضمون مكتملا، ولكن دون شكل وهذا ما نجده في الشعر التعليمي والشعر الوصفي، حيث نجد فيهما الشكل متعارضا تماما مع المدلول أو المضمون، والقصيدة التعليمية هي عبارة عن مدلول مكتمل وشكل فني ملتصق به من الخارج والجانب الخارجي ليس له أي دور في تشكيل المدلول "فالشاعر حين يكتب *"قصيدة تعليمية"* لا يأخذ من الشعر سوى هذا الوزن أو ذاك ويعتمد على لغة متكلفة ويكثر من الصور والتشبيهات ولكنه لا ينفذ إلى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة وهذا ما نجده في قصيدة لوفراسيوس في الطبيعة حيث يعرض فيها فلسفة الطبيعة الأبيقورية[1].

أما الشعر الوصفي فهو يختلف عن الشعر التعليمي لأنه لا يبدأ من مدلولات مكتملة في الوعي، وإنما يبدأ من أشياء خارجية كالمناظر الطبيعية أو فصول السنة، يتخذها موضوعات مأخوذة في ذاتها، ويصف ظاهرها الخارجي دون أن يضيف أي عنصر روحي، ولهذا "فالشعر الوصفي لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيق أي مظهره الخارجي الذي يعبر عن واقع الروحي[2].

ولهذا يرى هيغل أن الفن يتنافى مع التمسك بهذين النوعين التعليمي والوصفي لأن الفنان يحاول إيجاد الصلة بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصور داخليا لمدلول بين الكلي المجرد وظاهره العيني والواقعي، لأن العمل الفني الذي يعجز عن إعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسي لا بد أن يتخذ شكلا غير مناسب وإذا أردنا أن نحقق هذا المدلول فعلينا أن نودع الرمزية لأنها تعني الوحدة أو الاتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسماني.

---

[1] نفس المصدر ص180

[2] نفس المصدر ص 181

إن الفن الرمزي بما هو المرحلة الأولى لتاريخ الفن "يتصف بفصل بين المضمون الروحي والتحقق المحسوس الذي يتخذه، ومنه التسمية، ذلك أن الرمز يولد من يوجد علاقة معللة ولكنها غير متلائمة بين الإشارة المحسوسة والمضمون الروحي المدلول عليه : عند ما نوحد رمزيا القوة (المضمون الروحي) والأسد (تحقق محسوس) فإننا نستعين بإشارة هي في وقت واحد مبررة (فالأسد قوي بالفعل) وغير مطابقة مادامت لا توجد صلة أحادية بين الدال والمدلول فالأسد ليس الحيوان الوحيد القوي والقوة ليست الصفة الوحيدة التي يتصف بها بتعبير آخر، يتصف الفن الرمزي بنقيضة مزدوجية، من جهة الواقع المحسوس المنتقي كناقل للرسالة يمثل دائما أكثر وشيئا آخر غير المضمون الروحي لا يرتبط إلا بشكل جائز بالواقع المحسوس الذي يعبر عنه ويمكن التعبير عنه بواقع آخر[1]".

ومن ثمة يتميز الفن الرمزي بالفصل بين المعنى، بين المدلول (المضمون) والشكل (التحقق المحسوسي ولكنه فصل أولى واختلال أول حيث تتميز الفكرة بالفقر المدفع ونقص في تحديد المضمون الروحي.

إن الدلالة الروحية إذا تكون عاجزة على التمظهر والتشخص والتعيين والتجسد في شكل محسوس وملائم، "[2]فالفن الهندي على أنه يفترض تمايز بين المطلق والأشياء الطبيعية ولا يمكن تصوره إلا بشكل كمي، فالمطلق ليس إلا شيئا طبيعيا مفرطا ومنه التماثيل الإلهية المتعددة الأذرع والوحوش غريبة الشكل[3]".

إن المطلق يظل مضمون مخفيا وجوانية مبهمة وعمياء في حين أن الشكل المحسوس لا يدل على ذاته ويفصح عنها بل يتمايز ويعبر عنها، فالهرم من المفترض أن يعبر عن الروح التي تسكنه والمتمثلة في خلود الأنفس الفردية لكن ذلك يحصل إلا بشكل مهزوم وغير مكتمل البناء أي شكل منقوص جدا إذ ليس بوسع الظاهر والخارج أن يعبر عن الباطن والجواني، إذ البراني يقتصر إلى مقومات الوحدة والتوافق مع المضمون "إن الرمزية في الفن المصري تتصف بعدم الدلالة : الرمز هو سر ولهذا السبب لا يرى هيغل في أبي الهول شعار الفن المصري وحسب بل يرى فيه أيضا سر الفن الرمزي بوصفه لذلك وعليه فإن الفن الرمزي من

---

[1] *جان ماري شيفير* : *الفن في العصر الحديث* : الاستيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا : دمشق 1996 ترجمة د*فاطمة الحبوثي* : "الفصل الثالث *نظام الفن*" ص.219.

[2] *شيفر* المصدر نفسه ص.220.

[3] نفس المصدر ص.220.

حيث شكله تاريخيا يمثل مرحلة تكوين لأن الشكل المحسوس لا يعبر إلا بشكل ناقص جدا على الجوانية الروحية التي تعلمه. ومن ثمة فإن الرمزية تعد مرحلة الانفصال الأول بين الشكل والمضمون ستتلوها في النهاية مرحلة انفصال تام ونهائي وأقول لهذا التكوين ستتوضح في شكل الفن الرومنسي الرمزية هي التجسيد الحسي الأول للفكرة لكنه تجسيد مختل لا يرقى إلى دائرة الماهية الصورية للفن بما هو وحدة متطابقة بين الشكل والمضمون، بين البراني والجواني، الظاهر والباطن لأن الفن يعتبر بمثابة الخطاب واللغة التي تحتمل دالا ومدلولا ولكنه خطاب ولغة تختلف عن الخطاب العادي لأن الدال يحيل الضرورة إلى مدلول ومضمون، فالدال هو الشكل الحسي الذي تحوي المدلول الروحي.

إن خاصية الفن الرمزي وسمته هي السعي لتحقيق صفاء الفكرة وتعينها لكن المضمون بقي مجردا لقد ظلت الفكرة حبيسة الواقع الطبيعي ولم تتجسد بوضوح، لأن الشكل والمضمون ظلا في حالة صراع دائم من أجل اتحاد الماهية والوجود، الفكر والمفكر فيه، والجوهر إلى التشخص، حيث أن الفكرة لم تجد من وسيلة أخرى للتعبير عن ذاتها غير الواقع الطبيعي العاجز عن النفاذ إلى ما وراء الحسي وعليه ظل التعبير عن الفكرة اعتباطيا.

والفن الرمزي من وجهة نظر تاريخية يوازي سعي البشرية في أولى خطواتها لتأكيد ذاتها بفضل الممارسة الفنية التي تعمل على تجسيم المطلق، ولكن هذه الممارسة بقيت محدودة بحدود الظواهر الطبيعية، ولذلك كان الفن في المجتمعات الشرقية بمثابة ديانة طبيعية لم يتخطى خلالها الوعي البشري عتبة الإحساس والفهم،دون بلوغ مرحلة الوعي بالذات أو العقل أو الروح ويتزامن الفن الرمزي مع فترة المجتمعات ما قبل السياسة والتي لم تعرف بعد مفهوم الدولة.

نخلص إلى القول بشأن الفن الرمزي فنقول :

أولا : إن الفكرة الجمالية لم تتحد إذ ظلت مجردة يسودها الغموض والإبهام، ومن ثمة فهي تفتقر للوضوح وللتحقق الذاتي الفعلين فالذاتية لم تستحل إلى الظاهر ولم يتمكن الباطن من أن يدرك المطلق والإلهي في مثال فني مجسد، وبالتالي فإن الفن الرمزي لم يجسد فكرة الجمال لأن الفكرة ظلت بصدد البحث الدائم والمتواصل على شكل يناسبها ويؤطرها وبالتالي ظلت علاقة الفكرة بالشكل أو الباطن بالظاهر، علاقة تخارج وانفصال،

ثانيا : إن المضمون بقي مجردا أو غير متعين ويفتقر للوضوح ذلك أن الوضوح لا يتأتى بالتجريد المحض وإنما بالتعين المطلق الذي يضفي على الشكل والمضمون الانسجام، فالمادة الحسية لم تستطع أن تستوعب المضمون،

ثالثا : لا يمكن القول أن الفن الرمزي هو فن الجمال بل فن الجليل « le Sublime » وما يميز الجليل حسب الهيغلية هو "هذا المجهود أو السعي للتعبير عن المطلق واللانهائي ولكن هذا اللانهائي بقي مجردا ولم يلائمه أي شكل فردي وظاهري[1]" إذ أن الفكرة مازالت غير قادرة على تعيين ذاتها بحرية وهو الطابع العام للجليل بما هو إفلات من التحديدات العينية، فالرمز يقدم مدلولات مجردة وغير مشخصة وغير متفردة بما أن المضمون لم يجد شكلا يطابقه، إن صراع تاريخي بين شكل غير مطابق للمضمون وهو ذاته تاريخ التعارض والتباين بين الحسي والروحي، ونقطة الانطلاق في هذا التباين " هي مصادرة الوعي الفني لوحدة الهوية بين الشكل والمضمون بدل ادراك الفروق بينهما فكأنما الوعي الرمزي في أوله وبدايته إنما أراد أن يفرض الانسجام والتناغم حدي الارتباط (الشكل والمضمون) ويطلق هيغل على هذه المرحلة الأولى "الرمز بحصر المعنى وهي بدائية ولاواعية".

إن ما يميز وما يختص به الفن الرمزي هو الرمزية الغامضة والمبهمة لعدم إدراك الروح لذاته كروح حر متحرر من أسر الطبيعة والظواهر ولأنه (الروح) لم يهتد إلى الباطن وإلى المضمون العميق وظل حبيس المباشرة والحسي والطبيعي ولئن تجاوز الفن الرمزي الطابع الحلولي لحضارة المجوس وبلاد فارس لعدم الفصل بين المطلق وتعيناته الطبيعة، فكل الظاهر على اختلافها إنما تمثل الوجود الإلهي الواحد وغير المتكثر. فإن الفن الرمزي لم ينشئ الجميل وظل جليلا لأن كيفية تحول أو استحالة الذات إلى عالم (l'objectivation de subjectif) لم تتم على النحو الذي يكفل وتحقيق التطابق بينهما فالشكل الرياضي المجرد للأهرامات لا يتناسب مع مضمون هذا الفن (خلود الأنفس الفردية).

والثابت هو أن موقف هيغل من الفن الرمزي يبرز مثلما يوضح شرينقهام في كتابه *Introduction à la Philosophie Esthétique* يترجم بوضوح أن التفرقة بين الجميل والجليل ذات الجذور الكانطية[2] أضحت ذات بعد تاريخي، إذ أن الفن اليوناني بما هو فن الجمال

---

[1] *Hegel : Esthétique :* Paris, Aubier p150.

[2] ميز *كانط* بين الجليل والجميل في نقد *ملكة الحكم* الفقرة العشرون و ما يليها.

بإطلاق يتوسط الفن الرمزي الجليل والذي يغلب الظاهر على الباطن، والفن الرومنسي الذي يجعل من الذاتية مرجعيته الأساسية فالجليل الأول يبدو كما لو كان صورة رياضية مجردة دون روح، فالروح مازال لم يقع بعد أن اللامتناهي موجود في الذات ومتأصل في الباطن وبالتالي فإن الأهرامات المصرية على روعة إتقانها وعظمتها التاريخية فإنها لم تترجم بإتقان عن المضامين الروحية للمصريين، إن الجليل الرمزي يحط حينئذ من الباطن والداخل والذاتي ويرفع شأن الظاهر، وبالتالي تختل التوازن والانسجام بين البعدين واللذان يفترض أن يشكلا في انسجامها ماهية الجمال ويكتفي_بإلباس المدلولات الطبيعية أشكالا خارجية ومن ثمة انعدام التوافق التام بين الشكل والمضمون وعليه ظل الفن الرمزي متأرجحا كما يقول مارك جمناز في هذا الشأن متأرجحا بين ألف شكل.

الفصل الثاني :

التطابق بتن الشكل والمضمون في الفن الكلاسيكي

1/- الصورة الكلاسيكية للفن :

إذا كان هيغل قد بين في الصورة الرمزية للفن "الانفصال بين الشكل والمضمون فإن التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يتمثل في تحقيق الاتحاد بين المضمون والشكل المطابق له، وإذا كنا نلتقي في الفن الرمزي ببدايات الفن، فإن الفن الكلاسيكي[1] على النحو الذي ظهر عند اليونان – يمثل تحقيقا لماهية الفن ومضمون "صورة الفن الكلاسيكي" ليس مضمونا مفارقا، كما هو الحال في الفن الرمزي، لأن المضمون كان ممثلا من خلال الطبيعي، الذي يؤخذ كجوهر كلي عام، بحيث ينفي عنه فرديته، لأن الفردية كانت عاجزة – بحكم طبيعتها – عن تمثيل الكلي، ولذلك نجد في الرؤية الهندوسية للعالم" المضمون الداخلي المجرد – في جانب – والواقع المتعدد الأشكال للوجود الإنساني والطبيعي – في جانب آخر وكان الفنان ينتقل باستمرار من جانب آخر وهو يشتد به القلق، لكي يحقق الاتحاد بينهما ولذلك انتهى به الأمر في النهاية إلى إبداع الألغاز، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الكلي أو الواحد الذي يشكل المدلول الأساسي للفن في تلك الفترة، لم يبلغ بعد درجة معينة من الدقة بحيث يمكن أن يتجسد في شكل شخصي فردي، وبحيث يمكن تصوره كروح ويمكن تمثيله في شكل حسي مطابق لمضمونه الروحي، ولأن التجريد الذي يصادر على المبدأ المطلق، ويجعل الواقع الظاهري غير الجوهري، عاجزا عن إبراز المطلق في شكل عيني محدد، ولهذا فإن بداية الفن الكلاسيكي ترتبط أساسا عند هيغل بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص – لأن الاستقلال الفردي يقر بواقعية الموضوعات والأشياء، ولذلك فإن مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل بمعنى أنه ليس مدلولا لشيء ما بل هو مدلول في ذاته. ويحمل في نفسه تأويله أيضا، وإذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى، أي أن يصل إلى التوازن والانسجام بين الصورة والمضمون فإن هذا يحدث إلا إذا كان المضمون عينيا، حيث يجد المضمون شكله – هو المبدأ الذي يظهره في داخل ذاته على الخارج، الذي لن يكون له وجود موضوعي إلا من أجل التعبير عن الروح وبفضل هذا التداخل بين الروحي والطبيعي، فإن الروح الحر الذي يسعى الفن لإعطائه واقعا مطابقا له بحيث يكون

[1] بالنسبة لتحديد معنى الكلاسيكية عند *هيغل*، فإنه يرى أنه يمكن اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكيا، مهما كان طابعه رمزيا أو رومنسيا، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكي في تاريخ الفن عند هيغل هو التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا، وبين الواقع الخارجي والذي من خلاله تتظاهر تلك الفردية.

فردية روحية متعينة ومستقلة في ذاتها، وممثلة في شكل طبيعي، ولهذا يشكل ما هو إنساني مركز الجمال والفن الحقيقي ومضمونه[1] ولذلك لا بد أن يكون الإنسان – المراد تمثيله في العمل الفني – فرديا متعينا وتعبير خارجيا ويمكن أن نتساءل ما هو طبيعة هذا الشكل المتعين الذي يمكن أن يحقق هذه الوحدة مع الروح دون أن يكون إشارة إلى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟

إن العلاقة التي كانت سائدة في نمط الفن الرمزي بين المدلول والشكل لا تتغير إلا إذا أصبح للشكل في حد ذاته مدلول خاص به وهذا ما يتحقق في الشكل والصورة الإنسانية، لأنه (الشكل الإنساني) وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسنة، لأن المادية الخارجية للإنسان تشكل انعكاس الروح، فكل تكوين الإنسان – بشكل عام يتم عن طابعه الروحي لأن الروح هو الداخلية التي تنتمي إلى الجسم، بحيث لا يكون له (الجسم) أي مدلول سوى ما تقدمه الروح، ووظيفة الفن هي أن يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي وأن يحل الجسم الخارجي بإعطائه شكلا حسيا، ممتلئا بالروح، وبفضل هذا النمط من التمثيل الفني، فإن الفنان يبتعد عن كل عنصر رمزي في الشكل الخارجي، لأن صورة الفن الكلاسيكي تضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي تفرضه صورة الفن الرمزي، لأن الروح عندما يدرك ذاته كروح فإن علاقته بشكله المتطابق معه تنطوي على ها الإدراك وبالتالي لا تحتاج الفن الكلاسيكي إلى محاولة التقريب التي يقوم بها الخيال بين الروح (المضمون) والشكل الخارجي وهذا يعني "أن النمط الكلاسيكي للفن يظهر حين يصل الروح في تطوره إلى مرتبة التحرر من الطبيعة ويسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهرا له، وعندئذ تدرك الروح ذاته منفردة ذات شخصية[2]" ولذلك فإن الفن الكلاسيكي يسعى إلى التشبيهية فتصور المطلق في ثوب الفردية البشرية، والنزعة التشبيهية – وهي نزعة تصور الله في صورة بشرية، وتضفي على الآلهة وتخلع عليها صفات الإنسان وهي السمة البارزة في الفن الكلاسيكي الإغريقي ولقد سبق لكسنوفان أن احتج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة بصورة بشرية وقال : إن هذا معناه أنه لو وجد بين الأسود نحاتون، لكانوا أعطوا ألهتهم الشكل الأسدي، ولكن هيغل يرد بمثل فرنسي

---

1. د. أمير حلمي مطر : *فلسفة الجمال* دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ص.120

وهو إذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته، فقد رد الإنسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الإنسان[1].

وقد تحققت – تاريخيا - الصورة الكلاسيكية للفن في الحضارة الإغريقية القديمة، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والأشكال كان من إبداع الشعب اليوناني الذي كان يحتل الوسط المتناسب بين الحرية الواعية الذاتية وبين الجوهر الأخلاقي بمعنى الفرد كان حرا أو مستقرا في ذاته، وفي نفس الوقت لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية، وإذا كانت الحياة الإغريقية تقوم على المبدأ الذي يؤكد أن جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حميما من الحياة الفردية، إلى أن الأفراد كانوا يبحثون عن الغايات العامة للمجتمع لكي تتأكد حريتهم الذاتية وأدى هذا إلى وجود الانسجام والتوافق بين الأخلاق بما تنطوي عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية، ولقد تجلى هذا التوافق والانسجام بين الكلي والخاص في جميع الإبداعات التي وعت فيها الحرية الإغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها، وتحت تأثير هذا التوافق، أصبح الشعب الإغريقي يعي روحانيته الفردية فأضفى على الآلهة أشكالا عينية وحسية واتخذ منها موضوعات للحدس والإدراك، "وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون الكلي والفردي، المتضمن في مفهوم الفن الإغريقي الذي نجده في النحت وفي الميثولوجيا الإغريقية أمكن للفن أن يصبح في اليونان أسمى تعبير عن المطلق، وأصبحت الديانة الإغريقية هي ديانة الفن أو الديانة الجمالية[2].

يرى هيغل أن صورة الفن الكلاسيكي، التي تعبر عن الاتحاد والاندماج بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء ذاتها وإنما هي إبداع روحي، فما دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر، فإن الدور الذي يلعبه الفنان في صورة الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما مضى، لأن إنتاجه – هنا – هو إنتاج إنساني يعرف ما يريده ويستطيع أن ينفذ ما يريده، بمعنى أن الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي لديه فكرة جلية وواضحة عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة للحقيقة ويشرح هيغل السمات التي تميز هذا الدور الذي يقوم به الفنان في الفن الكلاسيكي وأول هذه السمات هي أن الفنان

1. هيغل: الإستيتيقا: الفن الكلاسيكي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، 1979، ص16
2. نفس المصدر ،ص17

الكلاسيكي حر، لأنه من ناحية مضمون العمل الفني لا يعيش القلق الذي يعانيه الفنان في الفن الرمزي، الذي يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه بينما الفنان الكلاسيكي يجد مضمونه جاهزا. وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية، وفي الأحداث التي يشهدها، والتي تثبتها الخرافات وتتناقلها الأمثال، ولذلك يشعر الفنان بحريته أمام هذه المادة الموضوعية فالمضمون جاهز –هنا – يعني أن الفنان لا يسعى إلى خلق مضمون محدد يقوم بتمثيله الفني، إن الفنان الكلاسيكي يضع يده على أي موضوع ويعرضه بملء حريته، ولذلك فقد اقتبس الفنانون الإغريق موضوعاتهم من منهل الديانة الشعبية" وكذلك شعراء التراجيديا لم يبتكروا المضامين التي قدموها "ولكن قد يقال أن الفنان في فن الجليل قد يجد المضمون جاهزا ولكن الفرق –هنا- هو أن موقف الفنان في فن الجليل – يبدو مجردا من الذاتية والاستقلال الفردي، بينما الفنان الكلاسيكي يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التي تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكي[1]".

والسمة الثانية التي تميز الدور الذي يقوم بها الفنان في الفن الكلاسيكي، هي أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزا، فإنه لا يحتار بين الأشكال المختلفة التي يمكن أن يعينها – من خلال المضمون – وأيضا لا يترك لنفسه ولخياله العنان – كما هو الحال – في الفن الرمزي – وإنما يحدد نفسه بحيث أن المضمون ذاته – هو الذي يعين – في الفن الكلاسيكي – شكله بملء الحرية – بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا ولذلك لا بد أن يكون أسلوبه اليدوي متقدما للغاية. ولهذا لا يمكن أن تتصور أن تماثيل النحت اليوناني يمكن تنفيذها بدون مهارة يدوية عالية ولهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على تطويع المادة الوسيطة للفنان هو تقديم يرافق تقديم المضمون والشكل.

والحقيقة ورغم تأكيد هيغل على أهمية الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي، إلا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكي طفرة منعزلة من تطور الفن، وإنما هو يربط بين صورة الفن الرمزي، وصورة الفن الكلاسيكي بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكي هو نتيجة للتطور والصيرورة التي مر بها الفن الرمزي[2]. ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن يصل إلى صورة الفن الكلاسيكي، إلا إذ تتعبنا تطور نمط لا يمكن أن نصل إلى صورة الفن الكلاسيكي إلا إذا تتبعنا

---

[1]نفس المصدر ،ص21
[2]نفس المصدر ،ص22

تطور نمط التمثيل الرمزي، والذي يضفي إلى الكلاسيكية، فهذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن ممكنا أن يتم إلا بفضل تكثيف المضمون باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن ممكنا أن يتم إلا بفصل تكثيف المضمون وتساميه إلى الفردية الواعية والتي تستخدم في التعبير عن نفسها الجسم الإنساني والذي تدب فيه الحياة الروحية.

ولهذا يعرض هيغل في الجزء الأول من حديثه عن صورة الفن الكلاسيكي، الشروط التاريخية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي، ويعني بهذه الشروط : المعدمات اللازمة والضرورية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي وهذه الشروط قد تحققت بعد أن تغلب الإنسان على كل ما هو سالب وناف للمثال الكلاسيكي، أي تجاوز كل ما يعارض تحقيق وحدة الشكل والمضمون ومن ثمة فإن صيرورة وتطور الفن الكلاسيكي تصل إلى المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي والذي يتمثل في عالم الآهلة الإغريقية – من زاوية الفردية الروحية، ومن زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة ثم إلى انحلال صورة الفن الكلاسيكي، حيث نجد الذاتية لا تجد في الأشكال المبدعة حتى ذلك الحين تعبير عن الواقع كما يتصوره، "ولهذا نستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحي جديدن وهذا ما يفتح لنا أبواب مضمار آخر هو مضمار الفن الرومنسي. بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا في الفكرة، ولذلك يحذف (الفنان) الكلاسيكي كل ما يبدو ثانويا في الشكل، ويطور المدلول، المضمون – الذي يتبناه إذا أراد تطوير الشكل "ولهذا فهو لا يقيد نفسه بمضمون ثاب وساكن[1]".

والسمة الثالثة هي أن الفنان الكلاسيكي يعمل لصالح ديانة شعبه وبلاده "إذ يستخدم حرية الفن، ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الأسطورية أكثر وضوحا ودقة*[2]. أما السمة الرابعة التي يتميز بها الفنان الكلاسيكي، هي أنه يمتلك مهارة فنية عالية، لأن الفن الكلاسيكي يفترض مستوى مرتفعا من الكمال الفني لدى الفنان، بحيث تجعل تبعية المادة الحسية لأوامر الفنان شيئا ممكنا، لأن هذه المهارة الفنية العالية في نحت الأحجار الصلبة مثلا، يجعل الفنان قادرا على تنفيذ كل ما تقتضيه الروح، وكل ما يطابق تصوراته، ولذلك لا بد أن يكون أسلوبه اليدوي متقدما للغاية، ولهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل النحت اليوناني يمكن تنفيذها بدون مهارة

---

[1] نفس المصدر ،ص23

[2] نفس المصدر ،ص23

* يرى *هيغل* أن التطور الذي حرره الفن الكلاسيكي كان في إطار ديانة ما، بمعنى أننا لا نستطيع أن نفهم الفن المصري القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة لأنها تظهر في رؤية الإنسان المصري للعالم، وبالتالي فهي مسؤولة عن الأشكال الخارجية التي بدأها الفن

يدوية عالية. ولهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على تطويع المادة الوسيطة للفنان هو تقديم يرافق تقديم المضمون والشكل.

2/- عملية تشكيل النمط الكلاسيكي في الفن :

حين يحلل هيغل صيرورة أشكال صورة الفن الكلاسيكي، فإنه لا يقدم تاريخا للفن فحسب وإنما تاريخا للدين والعرف والقانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية، أي تاريخا للحضارة وعليه فإن الفن عند هيغل يبدو كما لو كان الحضارة ذاتها وليس هناك انفصال بينهما، وإذا كان هيغل يرى أن صورة الفن – أي فن – تتحدد برؤية الإنسان للعالم، والتي اتخذت في البداية صورة الدين، فإن الوصول إلى الفن الكلاسيكي "يقتضي تحليل الصورة التي آلت إلى اليونان عن الدين[1]" بحيث صار الفن تعبيرا عن الدين وأصبح الجمال هو الديانة التي تدين بها اليونان، في ظل الفردية الروحية، ولهذا فإن السؤال الأول الذي يطرحه هيغل في بداية حديثه عن صيرورة أشكال الفن الكلاسيكي هو : هل اقتبس الإغريق ديانتهم من شعوب أخرى؟ أم كانت من إنتاج بيئتهم الخاصة، وتكمن أهمية هذا السؤال في تحديد مضمون الديانة اليونانية "لان الله كان في هذه المرحلة التاريخية من تاريخ الإنسانية هو الذي يطرح لنا رؤية الإنسان للعالم وللمطلق وبالتالي يتحدد الشكل الفني والمضمون الروحي بناء على هذا الدين[2].

ولا ينفي هيغل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الإغريق ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها إلى شعوب أخرى، لأن العلاقة بين الإغريق وغيرهم من ديانات الشعوب كانت متعارضة، أو على حد تعبيره علاقات تحويل سلبي ويقصد بهذا أن اليونان حين اقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق ومصر بشكل خاص[3] فإنهم كانوا يقومون بتحويل في العناصر الجوهرية للعناصر المقتبسة، أي إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانية، وتكون مطابقة للمثال، ولهذا فإن تاريخ الدين من الشرق إلى الغرب إلى اليونان هو الذي يحدد صيرورة تكون الفن الكلاسيكي، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكي للجسم الإنساني ليكون مطابقا للمضمون الروحي قد مر عبر ثلاثة

[1] نفس المصدر ،ص28

[2] نفس المصدر ،ص 29

[3] يذكر هيرودتس أن هوميروس وهريديوس هما اللذان خلقا الإلهة الإغريقية ولكنه يضيف أثناء حديثه عن هذا الإله أو ذاك أنه من أصل مصري.

مراحل "أولها مرحلة انحطاط الحيوان وثانيها الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز الطبيعة العنصرية، وثالثها المرحلة التي تعبر عن الدين اليوناني ومصادره[1].

أ- إذا كانت الحيوانات لدى الهندوس والمصريين مقدسة وتتصدر الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثلات الفنية، لأن هذه الشعوب – كانت ترى فيها تجسيد الإلهي، فإن الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكي كانت هي خفض القيمة السامية والمكانة التي تمتعت بها الحيوانات ولذلك فإن التعبير عن انحطاط الحيوان كان مضمون التمثلات الدينية، والإبداعات الفنية في اليونان، وهذا ما يوضحه هيغل من خلال ثلاثة أمثلة : أولها حين كان يقدم الحيوان كقربان للآلهة، ويفسر هيغل تقديم القرابين للآلهة، بأنها تظهر عزوف الإنسان عن الموضوع الذي ينذره لألهته ويحظر على نفسه استعماله، ويلاحظ هيغل في هذه القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الإغريق ويستشهد في ذلك بما ورد في الأوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابع والعشرون) حيث كان الإغريق يتركون القرابين من الحيوانات تلتهمها النار وحاول بروميثيوس أن يحصل من الإله على إذن بألا يضحي الناس إلا بجزء من الحيوان الذي لا يستهلك وبأن يحتفظوا بالباقي لاستهلاكهم الخاص، وهذا يعني أن الإغريق لا يقدمون الحيوانات كاملة كقرابين، وإنما يقدمون لها الأجزاء التي لا تصلح للاستهلاك الآدمي. وثانيها أن الميثولوجيا الإغريقية حافلة بمطاردة الإنسان للحيوان "فكان يضفي على الإنسان صفة البطولة حتى يقضي على حيوان يمثل تهديدا للإنسان، مثل خلق هرقليس لأسد نيميوس وقضائه على أفعى ليرنان ومطاردة خنزير أرمنيثيا البري[2]" وهكذا نجد احتقار الإغريق للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على الحيوانات هو عمل باهر يرفع أبطاله إلى مصاف الآلهة، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس، جريمة عقوبتها الموت. وثالثها أن مسخ الإنسان إلى الحيوان كان عقوبة على الجريمة التي يقوم بها (الإنسان)، "وهذا التصور عن مسخ الكائنات لدى الإغريق نقيض التصور المصري عن العالم الحيواني، ونقيض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات لأنه ينطوي لدى الإغريق على موقف سلبي من الطبيعة لأن الحيوانات والعالم اللاعضوي يعد بمثابة انحطاط للإنسان، بينما نجد المصريين قد رفعوا آلهة

---

[1] نفس المصدر ،ص31
[2] نفس المصدر ،ص 33

الطبيعة على مرتبة الحيوانات تكريما لها[1]" وهذا يعني أن هناك اختلافا جوهريا بين مفهوم مسخ الكائنات لدى الإغريق، وبين هذا المفهوم ذاته – لدى المصريين، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جرمية منكرة على أساس أن الوجود في الشكل الحيواني هو وجود بائس وتعيس ومؤلم، ولا يطيق الإنسان الاستمرار فيه طويلا، بينما مسخ الكائنات عند المصريين هو مكافأة عن فعل طيب، أي رفع للإنسان، والذي يسمو بتحوله إلى حيوان، إلى مرتبة أعلى، ويورد هيغل نماذجا عن الميثولوجيا الإغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه، ولكي يؤكد أن الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات إلا من قبيل الإذلال، أو نتيجة للخوف والجبن فمثلا كان العجل "أبيس" يعبد لدى المصريين بوصفه إلها، ويجسد قوة الطبيعة التي تجسد الشمس، بينما كان العجل عند اليونان يمثل الخوف والرعب أما الأساطير التي تجمع بين الإنساني والحيواني في مصر واليونان مثل تمثال "أبو الهول" وقنطوس (وهو كائن خرافي نصفه إنسان ونصفه حصان) فنلاحظ في الفن الإغريقي، أن الجانب الحيواني يعبر عن الجانب الأدنى والغريب عن الروح، بينما الجانب الإنساني يعبر عن الروح، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد تغير وضعه تماما "فلم يعد يعبر عن القيم الايجابية والمطلقة وإنما أصبح يعبر عن كل ما هو قبيح وشرير وطبيعي[2].

ب- يبين هيغل أنه إذا كان الفن الرمزي قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس، والنيل، والبحر، والأرض وصيرورة التناسل، فإن هذه الظواهر كانت ذات طابع إلهي، بينما نجد الفن الكلاسيكي – على النقيض من ذلك- قد شخص المطلق في فرديات روحية، وهذا يعني أن المثال الكلاسيكي لم يتشكل ولم يتكون إلا نتيجة للإلغاء التدريجي لكل ما هو سلبي في الشكل الذي تظهر به الروح، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الإغريقية هي تحويل وتبديل الجانب الطبيعي الذي كان يسيطر على التمثلات الدينية الإغريقية والتي كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكي ونموه، فهذا لا يعني أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الإغريقية، فهذا هو اهتمام عالم الأساطير والانثروبولوجيا وإنما يهتم بتقديم المراحل الأساسية في تحويل التمثلات الدينية القديمة إلى الوجهة الجديدة لها وإبراز الدور الهام الذي لعبته هذه المراحل في تكوين الفن

[1] نفس المصدر ،ص45
[2] نفس المصدر ،ص ص 46-47

الكلاسيكي ومضمونه ولذلك يقول هيغل "نستطيع أن نشبه الطريق الذي سيكون علينا أن نجتازه لنصل إلى الفن الكلاسيكي، بالطريق الذي سلكته تاريخ النحت، فالنحت هو الذي أعطى للآلهة تمثيلا تجعها قابلة للإدراك الحسي، لأنه يعيها شكلا محددا، ولهذا فالنحت هو الذي يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي[1]".

ويعرض هيغل للمراحل التي مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاثة موضوعات هي النبوءة أو الشخص الموحى[2] إليه ثم حديثه عن السمات التي تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة. ففي الموضوع الأول يوضح العلاقات والأشكال التي كانت تتجلى بها الآلهة للبشر، وكانت في البداية الصوت مثل هيسس أوراق الشجر مثل شجرة السنديانة المقدسة، وخرير الماء والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرنز كلما طرقته الريح. وبالإضافة إلى هذه الأصوات الطبيعة والمباشرة، فإن الإنسان ذاته – يصبح وسيطا للوحي، وذلك حين يفارق الإنسان حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها إلى ملكة فهمه وعقله، ليستغرق في حالة من الإلهام يمتزج فيها بالطبيعة مثلما كان يفعل فيتون دلفي "وهو معبد مشهور لابولون حيث كان الثعبان الخرافي فيتون وسط وحيه ينطق بأمور الغيب حين تسكره النجوم[3]". ولأن الإله كان يتبدى في هذه المرحلة من خلال الوسطاء، فلقد كان الشكل الذي يفصح به الإله عن إرادته كان مبهما، لأنه عبارة عن صوت، أو اجتماع أصوات وألفاظ متنافرة، لا يربط بينهما أي رابط ضروري، وفي هذا الشك المبهم واللامحدد يتبدى المضمون الروحي غامضا بدوره ويحتاج إلى تأويل وتفسير. فالإنسان حين يتلقى كلمات الإله، أو إشاراته يفهمها على نحو معين وحين يفعل ما يؤمر به، ينشأ داخله صراع بين المعنى الذي فهمه من كلمات الرب، والمعنى الباطن لها، ولهذا كان الشعر المسرحي الذي يعبر عن الصراع – هو الذي يعبر عن وسطاء الوحي والعرافين في الفن الكلاسيكي.

وفي الموضوع الثاني وهو عن : ما يميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة، فيرى هيغل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الإغريق، النوع الأول هو الآلهة القديمة، وهو ليس إلها مجردا من كل طابع حسي، كما في تصور فن الجليل للعالم، بل هو تصور يضع في بداية تكون الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوي الطبيعة العامة مثل Choas "المادة الأولى وأورانوس "السما"

---

[1] نفس المصدر ،ص50

[2] كان وسيط والوحي في البداية هو الصوت الطبيعي المباشر، ثم أصبح الإنسان

[3] هيغل ،الإستيطيقا، الفن الكلاسيكي،مصدر سبقت الإشارة إليه ،ص52

وجايا Gaia "الأرض" وايروس Eros "الحب" وكرونوس "الزمن" ومن هذه الآلهة تنحدر قوى أكثر تحديدا مثل هيليوس الشمس والنور وأوقيانوس البحار[1] وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة التي تتفرد روحيا[2]" وهكذا نرى أن الخيال الإغريقي قد ابتكر أساطير عن نشأة الآلهة، وأخرى عن نشأة الكون، وتكون الآلهة الأولى، لا تزال ذات طابع لا محدود ولا متناهي، وبالتالي تشتمل على الكثير من العناصر الرمزية، فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي أو أخلاقي وهي من سلالة متوحشة وتشبه الآلهة التي خلقها الخيال الهندوسي مثل فروندي "الرعب" "وسيتزوب" القوة و"برياروس" عملاق له خسين رأس ومائة ذراع ابن السماء والأرض وتخضع الآلهة القديمة لسلطان أورانوس ثم لسلطان كرونوس، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل الزمن ويلتهم أولاده جميعا، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه، ويلاحظ هيغل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى طبيعية بالإضافة إلى القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم فيها وتعبر اسطورة بروميثيوس[3] - من وجهة نظر هيغل – هي النقلة النوعية التي تسجل الانتقال من الآلهة القديمة إلى الآلهة الجديدة ولهذا فهو يوليها اهتماما خاصا فروميثيوس يشبه "كيرسيا" اله الزراعة عند الإغريق، يحسن إلى البشر ويساعدهم.

والتميز هنا واضح بين النار التي حملها بروميثيوس، وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وطريق المعادن، ولقد أتاح –هذا- للبشر إمكانية إشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة، بينما لم يحمل بروميثيوس للبشر الحكمة السياسية والتي تتيح لهم تنظيم حياتهم تنظيما سياسيا يساعدهم على تحقيق غايات روحية تتصل بالأخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الاجتماعية وبالتالي فإن بروميثيوس علم البشر فقط كيفية السيطرة على أشياء الطبيعة واتخاذها وسائل لإشباع الحاجات الإنسانية، ولذلك مادام "بروميثيوس" لم يلقن البشر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي، ولهذا فإن هيغل يدرجه في عداد الآلهة القديمة، بينما هيفاتسوس يعد من الآلهة الجديدة لأنه "علم الإنسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل

---

[1] لا بد أن نوضح أن *هيغل* – عكس ما هو شائع – يطلق على ايروس" اله الحب لأنه ليس لدى الإغريق فصل بين الشمس واله الشمس وإنما هيليوس هو الشمس، فهذه الأسماء هي أسماء للقوى الطبيعية المختلفة وليست تالها لها لأنه لو كان هذا الفصل موجودا لكانت الآلهة الإغريقية مجرد تمثيل رمزي.

[2]. هيغل ،الإستيطيقا،الفن الكلاسيكي،مصدر سبقت الإشارة إليه ،ص55

[3] وردت أسطورة *بروميثيوس* في محاورة بروتاغوراس *لأفلاطون في الكتاب الأول*، القسم الأول

طرق المعادن وكذلك كيرسيا علم الإنسان الزراعة، وبالتالي فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون[1]".

وهكذا نجد هيغل يرصد ثلاث مجموعات من الآلهة الإغريقية تبين لنا المسار الذي آلت إليه الديانة الإغريقية القديمة، فالمجموعة الأولى تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامعة، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنون الطبيعية الموضوعية في خدمة الحاجات الإنسانية، والمجموعة الثالثة، تضم آلهة قريبة الصلة بكل ما هو فكري وروحي، ولكن هذه المجموعة تفتقر إلى الفردية الروحية، ولهذا فهي قريبة إلى الطبيعة، وما هو جوهري فيها ، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة "الأومينريات" وبين الآلهة الجديدة "والتي تمثل في ابولون إله الإصلاح والعلم والأخلاق الواعية بذاتها[2] وقد عبر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح في مسرحية انتيقونا *« Antigone »* والتي يرى هيغل على أنها من أروع آيات الفن وأكملها على مر الزمان.

ويرى هيغل أن تطور الديانة اليونانية يكشف عن تعاقب منطقي في صياغتها (صياغة الديانة اليونانية) يؤدي إلى سيادة الآلهة الجديدة والتي عبرت عن نفسها في فن النحت الذي يمثل مركز الفن الكلاسيكي، ويظهر التعاقب المنطقي في تدرج ظهور الكاوس « Choas » ثم جايا واورانوس ثم كرونوس وهو يعكس تدرجا من القوى الطبيعية المجردة والعديمة الشكل نحوى قوى أكثر تعينا، ولها شكل وهذا التقدم ذاته يعني أيضا عند هيغل بداية هيمنة الروحي على الطبيعي.

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقدما نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى، ويعني من جهة أخرى ازالة ونفي لكل ما هو مجرد وطبيعي من سلسلة الآلهة القديمة، ولذلك نجد أن كروونس يخلع أورانوس ليحل محله، وبالتالي فإن الطابع السلبي للتحويل، أي نفي الطبيعي والمجرد الذي لازم بداية الفن الكلاسيكي يصبح هو الطابع المركزي الحقيقي لهذا النمط من الفن، لهذا فإن التشخيص يصبح هو الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة. وها التشخيص موجه نحو الفردية الإنسانية والروحية، حتى وإن بدت سمات هذه الفردية مبهمة وغير محددة، ولهذا فإن الصراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقي للفن الكلاسيكي، لأنه تقدم الطبيعة

---

[1] هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الكلاسيكي ،مصدر سبقت الإشارة إليه، ص ص 60-61

[2] نفس المصدر ص 63

نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي، ويصف هيغل هذا التقدم على الصعيد الواقع التاريخي بأنه انتقال من حالة – يكون الإنسان فيها – خاضعا – لضرورة الطبيعة، إلى حالة يكون أساسها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية. وقد تصور الأقدمون هذا الانتقال بأنه عبارة عن هزيمة ألحقتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية، وكان نتيجة هذه الهزيمة إنزال العقاب بالمردة وإرجاعهم إلى باطن الأرض والعالم السفلي، فمثلا بروميثيوس قيد إلى صخور الجبل، ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمرار وحكم على سيزيف بأن يدفع – أبد الدهر – صخرته التي تتدرج إلى أسفل كلما ارتفع بها، فهذا الانتصار على الآلهة القديمة تماثل عند هيغل انتصار الإغريق كشعب في حرب طروادة، لأنه ألف لهم عالما ثابتا وواضحا، وجعل دور الفن الكلاسيكي هو تنحية وإقصاء العناصر الطبيعية عن مضمونه وشكله على حد سواء. ولكن هذا لا يعني وجود قطيعة بين الديانة الإغريقية وبين الآلهة القديمة، ولكن هناك تواصلا من نوع ما، بمعنى أن هناك استمرار ايجابيا للعناصر التي تتفق مع تصور الآلهة الجديدة : "ويظهر هذا في تمجيد سوفكليس بروميثيوس – في مسرحية "أوديب في كولانا" للدور الكبير الذي أداه لبني البشر حين أعطاهم النار[1]" وهذا يعني من جهة أخرى أن الديانة الإغريقية لم تكن ديانة منغلقة على نفسها، جغرافيا أو تاريخيا وإنما كانت منفتحة على ديانات الشعوب المختلفة حتى تلك التي لم تكن تتفق مع تصوراتها، ومتفتحة أيضا على الآلهة القديمة التي ترفض الجوانب الطبيعية فيها، وهي تتفتح على الديانات الأخرى، لكي تقوم بإعادة تمثيل، ديانات الشعوب، وديانتها القديمة، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها، "وقد عبر هذا الاستمرار الايجابي عن نفسه في أشكال مختلفة هي الأسرار والحفاظ على الآلهة القديمة بحيث تكون هذه الأشياء والتطورات السابقة هي الأساس الطبيعي للآلهة الجديدة[2].

فالأسرار هي الشكل الأول الذي حفظ فيه الإغريق تقاليد حكمهم، وألهتهم القديمة، وهي لم تكن أسرار بالمعنى الذي يفهم من هذه الكلمة، فلقد كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها، وكانت الغاية من الأسرار الحفاظ على القاليد القديمة التي كانت الأساس للتمثلات الفن الكلاسيكي، ويظهر التمسك بالآلهة القديمة – بشكر واضح – في الإبداعات الفنية. حيث يرد ذكر بروميثيوس وهيافتسوس وهرقل وغيرهم عند سفوفوكليس واسخيلوس وأرسطو. وقد يقع

---

[1] نفس المصدر،ص 69
[2] نفس المصدر،ص 70

البعض في الخطأ حي يتصورون أن الآلهة الإغريقية بسبب مظهرها وشكلها البشري هي تمثيلات رمزية أو تمثيل مجازي لعناصر طبيعية فمنهم من يرى في هيليوس، إله القمر، وهذا الفصل بين العناصر الطبيعية كمضمون وبين التشخيص البشري كشكل لا يتفق مع التفكير الإغريقي، "ولهذا لا نجد عن الإغريق أي تعبيرات من قبيل إله الشمس، أو إله البحر وهذه التعبيرات كان يمكن أن يستخدموها، لو كانت فعلا تؤلف جزء من تمثلاتهم الدينية، لهذا فإن هيليوس هو الشمس من حيث هو إله[1] وإذا كان الفن الكلاسيكي يقوم على أساس تنحية العناصر الطبيعية والحيوانية، فإن لم يستبعدها نهائيا من دائرة الآلهة الجديدة واستبقى العناصر التي يمكن أن تلعب دور ايجابيا في التصور الجديد للآلهة، ولهذا فقد تظهر الحيوانات إلى جانب الإنسان في النحت الإغريقي، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهيئة البشرية، وليست لها مركز الصادرة كما هو الحال لدى الهندوس مثلا، ولهذا نجد في النحت الإغريقي، النسر يمثل إلى جانب جوبتر jupter والطاووس إلى جانب جونون «juno » والحمام إلى جانب فينتوس وهذا يعني "أن نظرة الانحطاط التي نظرتها الديانة اليونانية إلى الحيوانات والقوى الطبيعية المحض، قد أعقبتها استعادة لهذه العناصر ودمجها في أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية[2]".

3/- مثال صورة الفن الكلاسيكي وانحلاله :

أ- مثاله :

يدرس هيغل مثال الفن الكلاسيكي كما يتبدى في ثلاثة مظاهر أساسية، هي المظاهر العامة والخاصة والفردية، فهو يدرس أولا : الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكي والذي ينتمي مضمونه وشكله إلى العالم الإنساني ويسعى إلى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما، ثم يدرس ثانيا النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسماني في التعبير عن المثال الكلاسيكي على أنها تجلي المثال في مظهر ذي طابع خصوصي نوعي، ولذلك تتولد مجموعة من الألهة والقوى الخاصة التي تهيمن على الحياة الإنسانية – ويدرس ثالثا – تعين هذه الآلهة الكلية في أفراد لهم طابع فردي، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة، فإنها تبقى خاوية بلا مضمون، وبالنسبة للمظهر الأول الذي يتناول فيه هيغل مثال الفن الكلاسيكي بشكل عام، يوضح أن الروحي هو الذي سيشكل من

[1] نفس المصدر ،ص78
[2] نفس المصدر ،ص81

الآن فصاعدا، المضمون الحقيقي الوحيد، ومن ثم تصبح الظواهر الإنسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق لهذا المضمون الروحي، وإذا كان مثال الفن الكلاسيكي من نتاج الروح، فهذا يعني التوقف عند السمات الخاصة للفنان الإغريقي الذي أظهر وأبدع الفن الكلاسيكي من خلال حريته الواعية، والحقيقة أن هيغل حين يتناول الفنان الإغريقي، ويحلل دوره في إبداع الفن الكلاسيكي، من حيث أنه تجسيد للإنتاج الفني الحر فإنه يطرح دائما تساؤلا هو ما هي المصادر التي استسقى منها الفنانون والشعراء الإغريق مادة إبداعاتهم ؟ وإذ كان الفرد يتوحد مع الدين لدى الإغريق، فمن أي أتت هذه الديانة، وهل ابتكرت ابتكارا[1] وهذا التساؤل لم يطرحه هيغل فقط، وإنما كان مطروحا منذ القدم، لاسيما بين هيرودس الذي أوضح أن هوميروس وهزيودس هما اللذات منحا الإغريق آلهتهم، ولكنه (هيغل) يذكر في مواضع أخرى مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الإغريقية والآلهة المصرية، توحى بتأثر الإغريق بالديانة المصرية، ليس هذا فحسب، وإنما أشار أيضا إلى عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل الحضارة الفينيقية والأشورية والشرقية قد تسربت إلى اليونان[2] . وموقف هيغل من هذه القضية هو أنه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الإغريقية ولكنه لا ينفي انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الأخرى إلى الإغريق، ثم إعادة تمثل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الإغريق، بحيث تنصهر في داخلهم، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذي يحتوي البوتقة التي تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التي تسربت إلى الوجدان الإغريق، ومن خلال عملية التحويل التي يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية، يعثر الفنان الإغريق على الشكل المطالب لهذا المضمون، ويرى هيغل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الإغريقي – وهو إعادة التمثل والتحويل – يصبح الفنان الإغريقي هو الخالق الحقيقي للميثولوجيا الإغريقية، ولهذا فهو يرى أن الآلهة الهومبرية ليست ابتكارا ذاتيا صرفا،

---

[1]* استصدر هيغل في أكثر من موضع في التساؤل عن الأصلي الحقيقي للآلهة عند اليونان وهو يرد على الراي الذي يؤكد أن الأفعال التصويرية التي صورها النحت ترجع إلى أفراد تاريخيين، وإلى أبطال وجماعات أثينية قديمة، وأن مصدر الآلهة اليونانية هو آلهة الأسر والقبائل والمدن القديمة، وبالتالي فإن أصل الآلهة الإغريقية يرجع فقط على وقائع تاريخية محددة، وبالتالي يرفض تأثر الإغريق بالديانات الشرقية المختلفة ويرى هيغل أن وجهة النظر هذه يمكن قبوها ولكنها تبسط الأمور بدرجة كبيرة وهي تحاول أن ترد الصراع بين الآلهة إلى الصراع التاريخي بين الأسر والقبائل وفصح هيغل عن وجهة نظر بقوله : *"إن البحث في أصل الآلهة الحقيقي لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية وإنما في القوى الروحية للحياة، لأن الآلهة بهذه الصفة من الحياة قد جرى تصورها بينما لم يكن هناك دور للعناصر التاريخية والمحلية نحو إضفاء أكبر قدر ممكن من الوضوح والتحديد على كل إله.*

[2]هيغل ،الإستيطيقا ،الفن الكلاسيكي ،مصدر سبقت الإشارة إليه، ص86وص88

أو فعلا محضا من أفعال الخيال ولكن جذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الإغريقي ومعتقداته وترتكز إلى أساس ديني قومي.

ونتيجة لهذا العمل الذي كان يقوم به الفنان الإغريقي فإنه يتميز عن الفنان الشرقي والذي كان ينطلق من التراث والعناصر الطبيعية، وكان إلهامه يقوده إلى تدمير ذاته الداخلية التي يقع عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية، فكان مشتتا بين الانطلاق من المدلول ومن الشكل ولهذا تميزت إبداعات الفنان الشرقي بالطابع المجرد، أما في الفن الكلاسيكي، فعلى عكس الفن الرمزي فإن الشعراء والفنانين هم بدورهم أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والإلهي ويكشفون عنهما لهم، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكي عن الفنان الشرقي في النواحي الأساسية التالية :

* أولا : إذا كان مضمون الإله الشرقي يتألف من العناصر المقتبسة في الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الإنساني، كما كان يرقى الفنان الشرقي، "فالفنان الكلاسيكي يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الإنسانية، وبالتالي فهو مضمون غير قابل للانفصال عن الإنسان، بل يؤلف جزء لا يتجزأ منه[1]".

* ثانيا : إن الفنان الشرقي لا ينطلق من ذاته في إبداع عمله الفني، كما يفعل الفنان الكلاسيكي، الذي يصوغ مضمون المادة التي يشكلها، وبالتالي فالمضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له، بينما الفنان الشرقي ينطلق من المدلول الجاهز ومن الشكل الذي يعبر عن نفسه في العناصر الطبيعية، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر، ونتيجة لهذا فإن الفنان الشرق أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه في إبداعاته الفنية، بينما أبرز الفنان الكلاسيكي الجوانب الروحية التي تجد تحققها في الشكل الإنساني، "ولهذا فإن الفنان الكلاسيكي نظر للشكل الإنساني بوصفه الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصر العارضة والهامشية ليجعل منه مضمونا إنسانيا شاملا روحيا[2]".

* ثالثا : إن الفنان الكلاسيكي أو الإغريقي لم يقف موقفا سلبيا كما كان الحال لدى الفنان الشرقي، فلقد كان الفنان الإغريقي يقوم بدور الكاهن والعراف فكان من مهمته أن يتعرف على حضور الآلهة ونشاطها في الحياة الإنسانية.

---

[1] نفس المصدر ،ص ص 89-90

[2] نفس المصدر،ص 90

ولهذا كان يؤول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصير الإنساني على نحو ما تشير القوى الطبيعية، ولهذا فقد أعطى الأنشطة الإنسانية شكل أعمال الآلهة، ويتضح هذا في الألياذة (النشيد الأول) "حين يؤول الشاعر هوميروس الطاعون الذي نشأ في معسكر الإغريق على أنه نتيجة لغضب أبولون على اقامنون والذي لم يكن يردي أن يعطي ابنته لكريزيس[1]"، وبعد تحليل سمات الفنان الإغريق الكلاسيكي، وما يميزه عن الفنان الشرقيين تحليل هيغل سمات الفنان الكلاسيكي بشكل مباشر، من خلال شرحه لسمات الآلهة الجديدة، لأنه إذا كان الفنان الإغريقي هو الذي خلق الآلهة الجديدة، فإن سماتها (الآلهة الجديدة) هي نفسها سمات الفن الكلاسيكي وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التي تظهر في الفن الإغريقي هي فرديتها الروحية الجوهرية، أي المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والأحداث العارضة، وتبدو كوحدة واحدة، ولكني هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثلا كلية، لأنها توجد بوصفها أفراد وليس بوصفها كلا مجردا ولهذا فهي تتميز بالدقة والوضوح والتفرد، ولهذا تجد في كل اله من الآلهة الروحية قوة طبيعية محددة ينصهر الإله وإياها مؤلفا جوهرا أخلاقيا محدد ولهذا فهو يمثل التوسط بين الكلية المحض، المطلقة، ومن الخصوصية الفردية المجردة وشخصية الإله المحددة الواضحة، - في ذاتها- هي وجه من وجوه جمال الفن الكلاسيكي الروحي الذي يتبدى للعين في شكل خارجي يمكن رؤيته بصريا، ولهذا يبتعد الجمال الكلاسيكي – في تعبيره عن الإلهي – عن فن الجليل، لأن الإحساس بالجليل يتأتى من العمومية المجردة من التحدد، ويجعل الفنان سلبيا حيال كل ما هو خاص، وبالتالي تجاه كل تجسد لهذا الكلي المجرد، وتبدو الآلهة في الفن الكلاسيكي رغم صفوها وعظمتها وكأنها تهيمن على الجسم، ولهذا يتبدى الروح غارقا تماما في شكله الخارجي، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكي تظهر في امتزاج اللغه الخالد بالبشر الفنانين وإذا كانت الآلهة تبدو – في الفن الكلاسيكي – في شكل السكون الحر التأملي، فإن فن النحت يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكي، في اكتفائه بذاته، وهدوءه وصفوه، لأنه يكشف عن الخصاصة الإلهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لإله ما، والنحت القديم بشكل خاص هو الذي يبرز هذا الجانب من المثال، لأنه في الأزمنة اللاحقة، شرع النحت في إضفاء حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم "أما الشعر فإنه يجعل

---

[1] نفس المصدر ،ص 91.

الآلهة تبدو فعالة وعامة، وتنطوي على موقف سلبي إزاء الوجود لأنه يزج بها (الآلهة) في منازعات وصراعات[1]".

والآلهة – كما تبدو – في الفن الإغريقي – رغم تعددها المتنوع لا يمكن أن تلتقي مع مفهوم الألوهية كما يتبدى في اليهودية والمسيحية والإسلام، وهي الكلي بوصفه مصدرا للخاص ومنبعا له، ولهذا فإن هذا العدد الضخم من الآلهة والذي يؤلف وحدة الطبيعة والروح، لا يخضع لتصنيف صارم وفق مبادئ مجردة، لأنه لو أمكنا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادئ محددة، فهذا يعني تجمد الآلهة في تعيين واحد، وبالتالي ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائي كما هو موجود في العالم، وهي – في هذه الحالة – لن تكون أفراد بشريين وإنما وجوها مجردة ومتناهية ومحدودة، ونلاحظ أن الفنان الإغريقي هو يقوم بتمثيل الآلهة – في فن النحت – فإنه يضفي بالتفاصيل لكي يبرز الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة، لكي يصون الجانب الكلي لكل إله، ولكن الميثيولوجيا الإغريقية تبين لنا التداخل بين الآلهة، فمثلا كريسيا علمت كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتوجات الطبيعة "وجعلهم يكتشفون – في الزراعة – الروابط الروحية للملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق[2]" والنحت يحسد لنا المضمون الروحي للآلهة الفردية عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد، وهو ما نطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل إله علو حده، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الإدراك، لأنه يعطينا تعبيرا واضحا وبسيطا، "ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفردها في شكل إنساني واضح ومحدد، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية إلى أقصى حدودها[3]" ولذلك فحين يصبح الإله موضوعا للتمثيل البشري فإنه يكتسب – من خلال فن النحت – بشكل خاص شكلا جسمانيا وواقعيا- يوفره الإنسان بالطقوس، والطابع العام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت، يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي لا يفتقدون الاتصال مع الأساس الأخلاقي، فكما أن الطبيعي في الفن الإغريقي – يبقى في حالة انسجام مع الروحي ويكون تابعا للداخل كذلك يكون التطابق تاما بين الداخلية الذاتية الإنسانية، وبين موضوعية الروح الحقيقية، أي المضمون الأسمى والأساسي للخير المعنوي والحق.

---

[1] نفس المصدر ،ص100

[2] نفس المصدر ،ص 104

[3] نفس المصدر ص105.

ومن هذا المنظور فإن المثال الكلاسيكي، لا يعرف الانفصال بين الداخل والشكل الخارجي بين الموضوعي والذاتي بين الجواني والبراني، بين الظاهر والباطن، بين المضمون الروحي والشكل الإنساني ولا يعرف تمز الذاتي وصراعه بين الغايات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى – ويرصد هيغل تطور الفن الكلاسيكي_عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه إلى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية، ويصبح كل اهتمامه منصبا على تعدد أشال الظواهر الفردية والخارجية، مما يضفي عليها طابعا تناهيا، ونتيجة لهذا التطور يتجه الفن الكلاسيكي – في النهاية – إلى إضفاء الطابع اللطيف والجذاب في الفن، مما يجعل العمل الفني لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية في الإنسان فحسب، وإنما يخاطب ذاتية المتناهية أيضا، ولذلك كلما اكتسب العمل الفني طابعا متناهيا، توثقت بالذات المتناهية التي تتلقى إبداعه، ويعكف الفن على أبعاج وقار الورع والتقوى عن هذا الفن، ولهذا يرى هيغل أن الفن الكلاسيكي يتحل كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفنان اللطيف والجذاب في عمله الفني، لأنهما لا يفيدان في إبراز الجوهري أو الكلي، وإنما يفيدان في إبراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والجوانب الداخلية الذاتية "وهكذا كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو العنصر الأكبر في الجميل في العمل الفني، ازدادت الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلي والشمولي عمقا، وبهذا الانتقال إلى الخارجية يرتبط الانتقال أيضا إلى شكل فن آخر هو الفن الرومنسي[1]".

ب- انحلاله:

إن هذا العنوان يقود الباحث إلى التساؤل : ما هي الأسس التي ينبني عليها هيغل انحلال صورة الفن الكلاسيكي ؟ هل هذا الانحلال يكمن في طبيعة المثال الذي اعتمد عليه الفن الكلاسيكي في تمثيله وهو الآلهة ؟ أم أنه مرتبط بولع الفن الكلاسيكي بإبراز التفاصيل الخارجية، وبالتالي لم يعد معبرا عما تجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية ؟

يرى هيغل أن الآلهة الإغريقية التي كانت تمثل مثال الفن الكلاسيكي – كانت تحمل في ذاتها بذور انحطاطها، بحيث أنه حين كشف تطور الفن للوعي عيوب الآلهة الإغريقية أدى هذا إلى انحلال الفن الكلاسيكي، "وقد تمثل هذا في الآلهة التي كانت تمثل الفردية الروحية وتجد تعبيرها المطابق لها في أشكال جسمانية، قد انقسمت بدورها إلى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التي تفتقر إلى الطابع الشمولي الجوهري وتتصف بصفات عرضية وجزئية، وأدى هذا

[1] نفس المصدر ص122

على انحطاطه الإلهي واضمحلال الفن الكلاسيكي[1]" ويشرح هيغل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر، فالآلهة حين تمثل في أشكال إنسانية وتتصف بسمات جزئية وعارضة يظهر فيها هذا الطابع المتناهي الحايث لطبيعتها وبالتالي يبين إنها تفتقر على قوة أسمى منها وهي القدر الذي يعرفه هيغل بأنه "القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية[2]" وبالتالي يشعر الفنان أن القدرة لا يمكن أن يقدم في مظهر فردي، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكر من الفن، لأن الشكل الأخير للآلهة التي يشخصها في صورة أفراد تجعل من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون إلى الانصياع لأوامر القدر وإلا كتب عليهم السقوط.

ويرى هيغل أن الأسباب التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي من داخله هي :

* أولا : سيادة النزعة التشبيهية والتي عجلت بسقوط الآلهة الإغريقية لدى الفنانين، لأنه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالطمأنينة، ولهذا يبتعد الفنان عن هذا الشكل الذي يعمل على تشبيه كل شيء بالإنسان لكي يرتد على ذاته وينطوي على نفسه.

* ثانيا : غياب الذات الباطنة لأن المغالاة في تشبيه الآلهة الإغريقية وخلق الصفات البشرية عليها يفتقران على وجود إنساني فعلي، جسدي وروحي على حد سواء، ويرى هيغل أن المسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي يتكون من جسد وروح ومثلت الله من خلال المسيح، وعلى هذا النحو تم الاعتراف بالجسم رغم الطابع الشلبي لما هو طبيعي وحسي، "واعتمد الفن الكلاسيكي على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنة[3]".

* ثالثا : الانتقال إلى المسيحية[4] بما هي موضوع الفن الحديث، وبالتالي لم يعد الفن الكلاسيكي قادرا على التعبير عنها، لأن الفن الحديث أو الرومنسي يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكي، فمفهوم الجمال في الفن الرومنسي هو التعبير عن توافق وانسجام الروح مع ذاته – أي جمال التفنن الباطني – بينما مفهوم الجمال الكلاسيكي هو الاتحاد بين الداخل (الباطن) والشكل الخارجي (الظاهر) وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه.

---

[1] نفس المصدر ص123

[2] نفس المصدر ص124

[3] نفس المصدر ص ص 126-127

[4] يورد *هيغل* نماذج من الأدب الحديث الذي يعبر عن هذا الانتقال من الديانة اليونانية إلى الديانة المسيحية مثل قصيدة الهة الإغريق لشيلر وقصيدة بارني، حرب الآلهة واللوساندة لمؤلفها فشليغل، وخطنيته كورنيثا لغوتة ويخلص هيغل من تحليله لهذه النماذج إلى أن الديانة الإغريقية كانت تعكس رؤية ما للعالم وكذلك فالديانة المسيحية – بالحوار السلبي والإيجابي معها – تخلق رؤية للعالم أيضا وهذه الرؤية الأخيرة كانت موضوع الفن الحديث أنظر :هيغل ،الإستيطيقا، الفن الكلاسيكي،ص ص 129-130

* رابعا : أن المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت إلى ظاهرة تقلص واضمحلال الآلهة والأبطال الإغريقيين.

* خامسا : أن هيغل لا يغفل ذكر الشروط الحضارية التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص، فيرى أن حاجة الإنسان إلى حرية أرقى من تلك التي توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تعارضا بين الذات الباطنية والواقع الخارجي، ولهذا لم تعد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة والتي كانت موجودة في العصر اليوناني، ولذلك الفرد الذي لم يعد يجد إشباعا لحاجاته في الواقع الخارجي، موقفا سلبيا ومعاديا له (الواقع الخارجي)، لأنه يرى أن هذا الواقع الذي يتناقض معه هو واقع منحط وأدنى منه، "ولذلك كان لا بد أن يظهر شكل فني جديد، يتجاوز الفن الكلاسيكي والذي يعبر عن وحدة الفرد والواقع الخارجي[1].

والشكل الفني الذي واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكي وعبر عنها هو الهجاء الذي نجده خاصة لدى اسطوفانيس، والذي استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية في عصره، والهجاء بهذا المعنى لا يدخل ضمن نطاق ودائرة الفن الرومنسي بوصفه شكلا فنيا جديدا مختلفا، وإنما هو ضمن المرحلة الأخيرة التي تعبر عن انحلال صورة الفن الكلاسيكي، لأن الهجاء لم يستطع امتصاص هو مجرد هجوم على شكل التناقض بين الإنسان والعالم فقط، ولذلك فهو لا يحقق علاقات نثرية، تعني نهاية صورة الفن الكلاسيكي، بل يكتفي بأن يقيم بين حدي التناقض – الإنسان والعالم – حيث لا يجد ذاته في العالم الحسي وإنما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية، والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يثور بسخط غاضب، أو سخرية تشكيلية، ويعبر الهجاء إذا عن انفصال العالم الروحي عن العلام الحسي ويخلص على تهكم الإنسان الجارح على الحياة المليئة بالرذيلية، لكي يندد بالعالم الذي يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة علن الفضيلة وعن الحقيقة – والهجاء – الذي لم تستطع النظريات الفني في عصر هيغل تصنيفه – هو الشكل الفني الذي يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط وهو لا يمت بصلة إلى الملحمة كما أنه لا يندرج في عداد الشعر الغنائي لان الهجاء لا يعبر عن العواطف، وإنما يعبر عما هو خير وضروري في حد ذاته بشكل عام[2]" وإذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجمال الحر الذي يشكل مصدر للمتع الجمالية فإنه لا يمكن اعتباره عملا

[1]نفس المصدر،ص ص134-135

[2]نفس المصدر ص ص139-140

شعريا[1] وبالتالي لا يمكن الكلاسيكي اعتباره عملا فنيا، لأنه يمثل الشكل الانتقالي للمثال الكلاسيكي في آخر مراحله، وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان لأن روح العالم الروماني تعبر عما يريد الهجاء الإفصاح عنه ولذا يشتهر الرومان بالأعمال الكوميدية والهجائية مثل أعمال وطس plantus (254-184 ق.م) وترنسيوس Terence (190-159 ق.م) واينوس (239-169 ق.م)[2] وأعمال هؤلاء هي محاكاة للأعمال الكوميدية الإغريقية أكثر منها نتاج روماني أصيل، وقد حاول هؤلاء التعبير عن سخطهم على رذائل العالم الذي كانوا يعيشون فيه ولذلك نجد هوراسيوس (65-8 ق.م) يستلهم في شعره الغائي، الروح والأساليب الإغريقية – ويرسم في رسائله – التي يكشف فيها عن ذاته – ولوحة حية لأخلاق زمانه، ويوضح كيف تدمر حماقات عصره ومغالاة نفسها بنفسها، بفعل الاختيار الأخرق للسوائل المستخدمة في تحقيقها. والموقف الذي يتخذه إزاء بؤس الحاضر المخزي وهو موقف اللامبالاة الزواقية، والصلابة الداخلية لروح فاضلة، "وانعس هذا الموقف ذاته وبالطريقة ذاتها لدى سالوسنتي Sallnst (86-35 ق.م)[3]" ويرى هيغل أن الهجاء لا يلائم عصره لأن النوع الهجائي يرتكز إلى مبادئ صلبة، لا تتفق وطبيعة عصره، لأنه تمليه حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها – وه تعجز – بتناقضاتها الصارخة – عن المساهمة في زوال الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر – والفن كما هو الحال به دائما – لا يستطيع أن تخون مبدأه الجوهري وهو مقاومة الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي، لأن الفن يسعى – بجميع الوسائل إلى الوصول إلى التركيب بين الواقعي والحقيقي بين الفكر والمفكر فيه – وبفضل هذا المسعى والسعي يتحقق الفن الحقيق.

وما يمكن التأكيد عليه هو أن الفن الكلاسيكي هو الفن النوعي عند هيغل هو الفن الجميل حيث يتحد فيه الجمالي بالفني في توافق تام، حيث الوحدة بين المحدود واللامحدود، بين الشباب والتغير، بين الباطن والخارج وتظل هذه الوحدة وتبقى عند الإغريق وحدة في ذاتها تكرس الشيء في ذاته (L'en-soi) وحدة مباشرة، حيث أن الروحي يتجسد في أشكال عضوية حيث يتحد الإلهي بالإنساني حيث ذلك أن الآلهي يتشكل في الصورة الإنسانية ولذا يكون الفن

---

[1] معروف عند *هيغل* أن العمل الفني هو الجمال الحر، وهو الشعر فكلمة الشعر لها عنده معنيين، فهي من جهة تعني فن الشعر وتعني أيضا كل عمل فني حقيقي.

[2] هيغل ،الإستيطيقا،الفن الكلاسيكي،مصدر سبقت الإشارة إليه ،ص 142

[3] نفس المصدر ص ص 142-143

الكلاسيكي، الفن الحقيقي، الفن بامتياز حيث يتجسد المثال، فالاختلال الأولي الحاصل في الفن الرمزي أضحى اكتمال وكمالا في الفن الكلاسيكي، إن العنصر الحقيقي لمضمون الفن الكلاسيكي يتأتى من الوجود الحسي، المباشر للروحي، أ بتعبير أدق من الصورة الإنسانية التي يتشكل فيها الإله بما هو روح مطلق وحيث يكون الروح متخارجا في الفردانية الإغريقية الجميلة" فردانية جميلة لأن الجمال الحقيقي عند هيغل – هو تعين الفكرة في المثال تعينا يتوافق فيه الشكل والمضمون في وحدة تامة، غير منفصلة ولأن الجمال الحقيق هو الروحانية المجسدة في شكل حسي وعضوي. وحيث تكون الحقيقة الدينية حاضرة في شكل حسي لأن الفن يجعل من الإله أمرا محسوسا وعليه يكونه مضمون الفن الإغريقي الكلاسيكي مضمونا دينيا أنشأه بنفسه.

إن الفن الكلاسيكي هو فن تماثل الفني والجميل بمعنى أن الجليل الرمزي تحول إلى جميل كلاسيكي وعليه فإن الجمال تحقق في مرحلة تاريخية وحضارة محددة هي الحضارة الكلاسيكية الإغريقية حيث يتأتى الجمال من الصورة الإنسانية حيث بموضع الفن، الإلهي، في العالم الخارجي في الشكل الإنساني الحسي لتتشكل وحدة مباشرة، حيث يتجسد الإلهي في ذاته وعليه فإن الديانة الإغريقية قد تجسدت على الأرض، فهي ديانة تحقق المفهوم الأرض في الحياة.. ويحقق الوحدة بين الروحي والحسي، حيث تضفي عليه (الحسي) طابعا مثاليا "إن العالم اليوناني يمثل بالنسبة لهيغل الجمال لأنه يجسد التطابق أو التوافق الحسي الظاهري المتعين بين الإلهي والإنساني[1] وعليه فإن الباطنية الإنسانية تشارك الذات الإلهية في التعبير عن غاية وهدف روحيين بما أن الفن هو كشف للكائن بما هو روح، ذلك إن الجمال الحقيقي هو خلق روحي وإبداع إنساني[2]"، ويعتبر شكل الفن الإغريق، الشكل الفني الأرقى جماليا لأن الشكل الفني بامتياز "هو الشكل الذي له القدرة أو المقدرة الفائقة في التعبير - ضمن وحدة عينية جوهرية – عن حقيقة الفكرة، عن حقيقة المطلق في شكل حسي[3] ولأن الفن الحقيق هو الذي يبحث عن المثال ويجسده، فإن الفن الإغريقي يعتبر فنا مثاليا، حيث يشكل الفن واقعا فرديا، وائتلافا بين الكلي (الفكرة) والجزئي (حضورها الحسي).

---

[1] *Robert Legros'* Hegel et l'esprit de beauté: *Revue de Philosophie Ancienne* Tome III 1985 p3.
[2] *Ferry Luc : Homo Aestheticus : l'Invention du goût a l'age démocratique*, édition Grasset et Fresuelle, 1990 p183
[3] Ibid p186.

"إن الروح يتحدد – ههنا – كروح فردي، جزئي وإنساني لا كروح مطلق تماما وأبدي وهذه هي خاصية الفن الكلاسيكي[1]" وعليه يتضح الامتياز الممنوح للفن الإغريقي بوصفه الفن بامتياز لأنه يجسد مرحلة التوازن بين الشكل والمضمون ومن ثمة مرحلة الكمال ليجسد المفهوم التصوري أو الصوري للفن بما **هو وحدة الجوانية الروحية والبارنية الواقعية التي تتطابق مع المفهوم الابتدائي للفن**..لذلك "فإن التحقق النموذجي لكل فن بصفته فنا لا يمكن أن يكون له موقع آخر غير الفن الكلاسيكي لأن الفن ينشر فيه كمال ماهية[2] حيث يقابل معنى الجميل، المرحلة الكلية للفن.

وإذا كان المصريون يفشلون ويخفقون في التأليف بين القطبين (الروح والمحسوس) فإنه "ينبغي انتظار الفن الكلاسيكي لنخلص إلى تطابق متبادل بين المضمون والشكل المحسوس، أي لبلوغ فن يتطابق مع تعريف الفن. وتصير مصالحة الروح والمادة أمرا ممكنا، لأن الفن الكلاسيكي يضع التمثيل النحتي للوجه الإنساني في مركز اهتماماته فبين كل الأشياء المحسوسة وحده فبين كل الأشياء المحسوسة وحده الجسم الإنساني قادر على التعبير عن الروحية التي تسكنه. الفن الرمزي قبل كل شيء فن معماري، وعندما يكون معماريا يمثل أما حيوانات وكائنات مخفيفة في شذوذ تكوينها، وإما في النحت المصري – يمثل وجها إنسانية بلا مراء ولكنها غير مبعرة وخلافا لذلك فالفن الكلاسيكي يكتشف الإنسان كشكل محسوس يعبر عن جوانيته الخاصة في الحياة ومن خلالها. إن الإنسانية هي المضمون المناسب للفن، الإنسان هو الموضوع المحسوس الوحيد حيث تعبر الروح عن ذاتها بشكل مباشر[3]" ومن ثمة يكون الفن الكلاسيكي مركز الفنون لأنه يعبر ويحقق التحريف الصوري والماهوي للفن، بما هو وحدة انتلافية جوهرية بين الشكل والمضمون، الإلهي والإنساني ولأنه يتميز أيضا بعدم الفصل الأولى أو النهائي والاختلال الأولى الظرفي والنهائي بين المعنى والتحقق المحسوس وحيث يكون المجال الخاص بالروح هو الشكل المحسوس للجمال.

والفن الكلاسيكي هو دين الفن أو دين جمالي لأن الرؤية الكلاسيكية للعالم هي من نتاج الفن،... الفن هو الذي أنشأ مضمونه المتمثل في الدين القديم (الدين الإغريقي) والمتمثل في تعدد الآلهة وعليه فإن الصراع بينها (الآلهة) يندرج ضمن حيز الفن الكلاسيكي وبصفة أدق داخل

---

[1] Ibid p 192.
[2] Ibid p.200

[3] ذات المرجع 201.

فنه المعياري وهو فن النحت ولذا كان مضمون الفن دينيا. وكان الفن الكلاسيكي "وحيا أصليا للحقيقة[1] وعليه يكون مضمون الفن لاهوتيا متطابقا مع اكتمال ماهية الفن من حيث هو مصالحة بين اللامتناهي والمتناهي، الذاتي والموضوعي بصفة حسية ومباشرة سيتم تجاوزها ولذا كانت أيضا للفن الإغريقي وظيفة نظرية ورسالة تاريخية وهي التعبير عن المطلق وتجسيده مثاليا.

وإذا كان مضمون الفن دينا فإن الفن الجميل لا يسعه الانتماء إلى الأديان حيث يكون المبدأ الروحية العيانية، وقد صارت حرة بذاتها، ولكنها مازالت غير مطلقة.

والواضح أيضا أن الفن الرمزي وامتداد له لأن الفن الإغريقي صحح ثوابت الفن الرمزي وعوض الصورة الحيوانية بالصورة الإنسانية المليئة بالجوانب الروحية والقادرة لوحده على التعبير عن الإلهي والديني بشكل مثالي جمالي، يتطابق فيه الشكل مع المضمون تطابق تاما ضمن وحدة ائتلافية لكن ما لبث أن انحل الفن الكلاسيكي حيث أنحزم مبدأ موقع التأليف بين الحسي والروحي ولم يعد قلب الفاعلية الفنية الإنسانية حيث ضاعت الصلبة مع الشمولية الروحية وأضحى التمثيل الفني يبتغي الظريف والجذاب والشكل الطبيعي، ومن ثمة فقد غرق العنصر الإلهي في عناصر جديدة سارعت بحل الفن الكلاسيكي من ذاته.

وكخلاصة لهذا الفصل يمكن القول أن ما يميز الفن الإغريق الكلاسيكي هو التطابق التام بين الذاتي والموضوعي، إن هذا الفن يترجم المسار الذي ينحو باتجاه الموضوعية، فهو حينئذ مسارا وتاريخي الذاتية أو الباطن الذي استحال إلى موضوع، وظاهر يؤطر المضمون، وبالتالي فإن الفن الكلاسيكي هو فن الموضوعية بإطلاق وفن الجمال بإطلاق أيضا، فالإنسان اليوناني بطبعه ميال إلى الفن وتواق إلى الجمال، إذ توجد بداخله بذرة الإنسان الجمالي الذي يحيا كما لو كان فنانا، كما لو كان شاعرا أو مفكرا، إن الآثار الفني ظلت خالدة كما لو كانت صورا الهيئة أزلية لا تحتمل أي طابع عرضي وزائل، وقد اكتسبت هذا الخلود لأنها تبيض بالحياة وتترجم عن ثراء الحضارة اليونانية، وأيضا لأن الآثار والإبداعات الفنية تشكل لدى اليونان ديانة جمالية، أن الفن اليوناني هو فن الجمال بإطلاق لأن ذات الفنان تختفي في صميم عمله الفني، ومثال ذلك صورة العمل الفني المجرد، أي من خلال الفنون التجسيمية التي تعبر عن الروح الديني والتي تصر آلهة الأولمب، ومن خلال الأناشيد الغنائية والتي فيها ميل توق

---

[1] ذات المرجع201.

إلى الطابع المجرد والتشكيلي، إن الصور التشكيلية لآلهة اليونان تتميز الرمزي والتجريدي، إذ أنها مجرد رموز مثل نسرزيوس وطائر ميرفا.

أما الصورة الثانية من الفن اليوناني بما هو ديانة جمالية فهي صورة العمل الفني الحي، إذ يتحول العمل الفني من التجريد إلى التجسيد والتمظهر والتعين فيصبح حيا، ويتضح هذا العمل الفني في الأساطير اليونانية والتي خلعت على الإنسان طابعا إلهيا بمحاولة تأليهه، وعلى هذا النحو فإن اليونانيين تمكنوا واستطاعوا تحقيق الوحدة المباشرة للعنصر البشري من خلال فين النحت[1] والذي يبرز ويكشف عن الوجود الحقيقي وعن سر الحياة، وتكتمل دائرة الديانة الجمالية الإغريقية اليونانية، بالانتقال إلى الأعمال والآثار الفنية الروحية، إذ يتم الانتقال إلى العالم الأدبي، فإذا كان العالم الرياضي لا يمكن إلا جسدا، فإن العالم الأدبي يتميز بدلالاته العقلية ومضامينه اللغوية، إن العقل واللوغوس يمثل الحد الفاصل، أو الحد الأوسط والذي ييسر الانتقال والتحول من الآثار الفنية الحية إلى الآثار الفنية الروحية، بفضل توسط اللغة كأساس للتواصل الفني وكأداة تكفل وتضمن استحالة الباطن إلى ظاهر والداخل إلى الخارجي، والجواني إلى البرانين فيتسامى الروح ويصبح قادرا على تأكيد وإبراز "أرفع" و"أنبل" مصالحه ليتجاوز النثري والعرضي والمبتذل والجزئي ليمتن ويحدث بل وليؤصل الكلية.

إن أشعار هوميروس وتراجيديات سوفكليس وكوميديا أرسطو فانيس تعد بمثابة الثوابت والمرجعيات التي لا تفريط فيها ولا بديل عنها إطلاقا لفهم روح العالم ولفهم الحضارة الإغريقية وتصوراتها عن العالم وتعبيرها موضوعيا وعينيا عن ما يجيش بالنفس اليونانية وما يختلج بالوعي الإغريقي.

وتتجلى صورة الأعمال الفنية الروحية في الملاحم والمأساة والماهاة أما أولها وهي الملحمة فهي تعبير إنساني عن العالم الإلهي، إذ تغيب الفردية ويتغيب الأنا الجزئي ليفصح وليجلي الإلهي عظمته وجلاله، فهي تتميز بالإطلاقية والكونية والكلية، وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن التراجيديا على خلاف الملحمة تجسد الحضور الفردي والإنساني في مواجهة القدر

---

[1] من أهم أعمال فن النحت تلك التي تهتم بنحت البطل الرياضي باعتبار الجسم الرياضي نموذجا للجمال الإنساني

والمطلق، مثلما هو الحال في رواية انتيغون[1] ويرى هيغل أن في التراجيديا تأكيد للوعي الذاتي والحر وتأكيد للاستقلالية الفردية وإبراز للإرادة البشرية.

إن هذه الآثار الفنية رغم أبعادها التاريخية تجسد الجمال والذي لا يوجد في الطبيعة ذات الحواجز والحدود وإنما يتوطن ويسكن الأعمال الفنية بما هي إنتاج إنساني وروحي...

إن أهمية الأعمال الفنية اليونانية في نظر هيغل تكمن في أنها ترجمان وتأصيل لأصالة اليونانيين وقدرتهم على إثبات أفكارهم ونحتها وتثبت لتصوراتهم، ووعيهم بالحياة وبالوجود في شكل فني أو بالأحرى والأخص في أشكال فنية يتحد فيها الفكر بالجمال، والروحي بالفني فالآثار الفنية اليونانية هي ترجمة تاريخية عميقة، لأنها تنقل لنا مضامين وأفكار وتصورات، وتجسدها وتمثلها حسيا، فوظيفة الفن هي إذا تجسيد الفكرة وتمثلها تمثيلا حسيا بشكل يحقق التطابق بين الشكل والمضمون. ولم يحصل هذا التطابق بشكل تام ومتوازن إلا في اللحظة الفنية اليونانية بما هي لحظة التعبير عن المطلق وعن الحقيقة وعن الفكرة[2].

إن العمل الفني اليوناني مجردا كان أم حيا، أم روحيا يشكل بكل أبعاده وروابطه ومعانيه وتمفصلاته المعجزة اليونانية والتي لم تقدر ولم يتسنى للشعوب السابقة أو اللاحقة تحققها وإتيانها، ففي هذه الأعمال خصور للحرية اللامتناهية، وقدرة فائقة على صياغة الأبدي والأزلي والإلهي والروحي صياغة متناسقة ومتوازنة لا تغلب الظاهر على الباطن والجواني على البراني ولا تفصل المضمون الديني عن الشكل الفني الحسي. فالحضارة اليونانية من هذه المنطلقات هي حضارة فنية بإطلاق، وبالتالي فهي حضارة جمالية فالفن اليوناني بوصفه فنا كلاسيكيا هو فن الاقتدار على بلوغ درجة الاكتمال والكمال، إذ أن الشكل الحسي الجسماني يؤلف مع المضمون وحدة روحية تؤكد ذاتها وعلوها في مقابل التمظهرات الطبيعية الضيقة والفقيرة والسطحية والمبهمة، إن الفن الكلاسيكي هو فن التعين المطلق لأن الشكل يتيح النفاذ إلى الطابع الروحي، وبالتالي إضفاء المثالية على الحسي مما يتيح التطابق التام بين الدال والمدلول، بين الهيئة الخارجية بما هي تشكل حسي والمضمون بما هو الفكرة التي تظل صورة جوفاء إذ لم تتجسد.

---

[1] *انتيغون* هي مسرحية *يونانية* استعرضها وأوردها *هيغل* في بعض أثاره الفلسفية كأصول فلسفة الحق وانتيغون هي ابنة أوديب وتمثل

[2] القانون الإلهي وقد واجهت أخاها كريون حين قتل أخاه بوليتيس.

إن الروح الكلاسيكي – وجد – إذا في الظاهرة الاختبارية الفضاء الأمثل للتعبير عن المطلق وعن

الإلهي ويرفع بالتالي من قيمة ودلالات الحسي ويرنو به إلى ما وراء العرضي والزمني والتناهي، إن الفن الكلاسيكي يسمو بطاهريته إلى الأزلية والخلود و"اللافناء" بما أن المطلق أو الإلهي يرتد إلى شكل ظاهري ومجسد وبالتالي فإن سمات الإلهي ومضامينه الروحية تظهر وتتبدى في جزئيات وقسمات الشكل الفردي، وعليه فإن أحد مميزات وخصائص الفن الكلاسيكي هو الوحدة التي لا تقبل التجزئة بين الماهية والوجود، وبلغة أكثر بساطة وتعينا، بين المضمون الذي يؤلف ماهية الإلهي والمطلق، والتعين الفردي الذي يشكل وجود الماهية فلا تعارض إذا ولا تباين والانفصال ولا اختلال بين الجوهري والشخصي.

فالجمال اليوناني يترجم الباطن الذي تظهر بفضل الشكل الجسماني وبالتالي فهو : جمال التمثيل الخارجي، والتعبير الفردي المتطابق مع الأزلي ومع الفكرة وعليه فإن الفن الكلاسيكي يمثل النموذج التاريخي للتطابق التام بين الشكل والمضمون والذي يحدد ماهية الفن بما أنه نحت شكلا فنيا واضحا ومتميزا عكس الفن الرمزي الذي يمثل من وجهة نظر تاريخية مسعى البشرية لتأكيد ذاتها بفضل الممارسة الفنية. ولكن هذه الممارسة ظلت محدودة بحدود الظواهر الطبيعية، وعليه كان الفن في المجتمعات الشرقية بمثابة ديانة طبيعية لم يتخطى خلالها الوعي البشري عتبة المساس والفهم دون بلوغ مرحلة الوعي بالذات.

الفصل الثالث :

الفن الرومنسي :

الاختلال التام بتن الشكل والمضمون

1/ - صورة الفن الرومنسي وتباين الشكل والمضمون :

حدد صورة الفن الرومنسي – شأنها – شأن الفن الرمزي والفن الكلاسيكي بالمفهوم الداخلي للمضمون والمطلوب تمثيله في العمل الفني ولذلك يبدأ هيغل حديثه بالحديث عن المبدأ الذي يرتكز عليه هذا الممضون الذي يجسد رؤية جديدة للعالم، ويجسد شكلا فنيا جديدا أيضا، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية، أو الذاتية الجوانية الباطنية والتي ترتد وتعكف على ذاتها حين تجد أن التظهير الجسماني للروح هو عارض ومؤقت، فيسعى إلى الارتقاء فبدلا من أن يبحث الروح عن ذاته في الخارجي والموضوعي والحسي بوصفه متطابقا معه، فإنه (الروح) يسعى إلى توافق ما مع ذاته ولهذا تتحلل وتختل صورة الفن الإغريقي الكلاسيكي لتفسح المجال لصورة أخرى - يسعى فيها الروح إلى وجود ملائم لطبيعته من خلال العالم الروحي، لأن جمال المثال الكلاسيكي لا يمثل الهدف الأسمى والغاية الأخيرة للفن الرومنسي، وذلك لأن الروح في المرحلة الرومنسية يعي أن حقيقته لا تتمثل في الغوص في الجسماني وإنما في انسحابه وخروجه من الخارج ومن الظاهر والبراني ليرتد إلى داخل ذاته، وحين يتجسد هذا المضمون في شكل جميل يصير الجمال الكلاسيكي ثانويا، لأن الجمال – هنا – هو جمال روحي صرف وخالص والذي يتجسد في جمال الذات اللامتناهية والروحية في ذاتها وكلي تجد الروح مستقرا له في اللامتناهي، فإنه يتسامى ويرتفع إلى ما فوق الشخصية الشكلية المتناهية، إلى المطلق، ولهذا يسعى الفن الرومنسي إلى إلغاء النزعة التشبيهية الإغريقية ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى، تكون أكمل وأمثل في التعبير عن الروح بوصفه مطلقا لا متناهيا[1]" ويمكن أن نتساءل هنا عما إذا كان المضمون هو الذي يحدد شكل الفن عند هيغل فما هي العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي التي تحتد لنا صورته وشكله الخاص ؟.

إن تزايد وعي الإنسان بذاته، وعدم اكتفائه بالمظهر الجسماني فحسب للتعبير عن الروح، هو الذي جعل الإنسان يرتد إلى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية، ولهذا فإن مبدأ الذاتية الداخلية (الباطنية، الجوانية) الذي يرتكز عليه الفن الرومنسي يتضح حين يرد الإنسان جميع الآلهة ذات الطابع الخاص – في الفن الكلاسيكي- إلى مبدأ الذات

---

1 هيغل : الإستيتيقا: الفن الرومنسي, ترجمة جورج طرابيشي, دار الطليعة بيروت ،1979ص8

الروحية، "ويترتب على هذا الانتقال من الآلهة المتعددة في الفن الكلاسيكي إلى الإله الواحد في الفن الرومنسي[1]"والذي يتمتع بسيادة مطلقة ولا يتحلل إلى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال في الفن الكلاسيكي، ويرى هيغل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعا يتناول في الفن – حين تكون مجردة إلا إذا انخرطت في الواقع الخارجي، ثم ترتد على ذاتها، فبفضل هذا التحول وهذه الحركة والانتقال إلى الواقع والارتداء إلى الذات، فإنه يتكشف المطلق الحقيقي والأصيل، فالإله في الفن الرومنسي – يتظاهر في الطبيعة والوجود الإنساني بوصفها ذاتية واقعية وإلهية، ولا يسعى إلى التقليل من شأن الطبيعة والإنسان كما هو الحال في الفن الرمزي، ولكن هذا لا يعني أن وجود الله واقعة حسية وطبيعية وإنما وجود الله عند هيغل واقعة تتجاوز الحسي فيقول "إنه الحسي وقد صار ذاتية روحية[2]" ويمكن أن نلاحظ –هنا- أن هيغل في تصوره للفن الرومنسي يرتكز على مفهوم وحدة الوجود – فالله كما تتصوره الهيغلية – ليس محض مثال يولده الخيال، بل أنه يتدخل في تناهي الواقع الخارجي ويبقى دوما لا متناهيا في ذاته، ويكون هو ذاته – مصدر هذا اللامتناهي ولهذا يكون الفرد الواقعي تظاهرا لله، ويصبح الفن بحكم ذلك مستعملا الشكل الإنساني الخارجي للتعبير عن المطلق، ولهذا لا تصبح مهمة الفن الرومنسي هي جعل الخارجي والحسي يعبر عن الداخل، بل مهمته هي صيانة استقلال الفرد وجعل الوعي الروحي لله قابلا للإدراك في الفرد ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومنسي هي مهمة الفن الرمزي، والذي كان يمثل الإلهي من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية، وليست مهمته هي مهمة الفن الكلاسيكي والذي كان يمثل الإلهي من خلال الآلهة التي تشع جمالا ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات العائلية والسياسية، لكن مهمة الفن الرومنسي هي "التعبير عن الإنسان الفردي الواعي الذي يمتلك حياة داخلية، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوحد الذي تتهيأ فيه وتشع منه الحقيقة المطلقة[3] ويقارن هيغل بين الفن الرومنسي والفن الكلاسيكي، فيبين أن الفن الكلاسيكي الذي وجد أكمل تعبير له في النحت اليوناني، ولكن الهيئة التشكيلية لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذي يترك دائرة التمثيل الخارجي ويرتد إلى ذاته، فما يفتقر إليه الفن الكلاسيكي هو

---

[1]نفس المصدر ص 9

[2]هذا ما نجده في الكتابات اللاهوتية الأولى عند هيغل ومحاضراته في فلسفة الدين كما يتحدث عن هذه المعطى والتصور الجديد لله جيمس كولينز : *الله في الفلسفة الحديثة* ترجمة *فؤاد كامل* من ص.271-332.

[3]هيغل ،الإستيطيقا،الفن الرومنسي،مصدر سبقت الإشارة إليه ص10

الذاتية الموجودة لذاتها، الواعية بذاتها والتي تريد ذاتها، ويظهر هذا واضحا في افتقار تماثيل النحت الإغريقي إلى نور البصر، هذا البصر الذي تفصح به النفس عن ذاتها، بكل بساطة، ويقصد هيغل بذلك أن أروع آثار النحت الجميل لا تقدم التركيز الروحي العميق للداخل، فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذي يتلقى ويشاهد التماثيل، ولا ينبثق من التماثيل ذاتها، ويفسر هيغل هذا بسبب طبيعة الآلهة الإغريقية ذاتها التي ترتكز إلى نور طبيعي لا ينير سوى الموضوع الجسماني، بينما مفهوم الله – في الفن الرومنسي – يعي ذاته وينفتح ويتكشف لباطن المؤمنين، "والنفس اللامتناهي وانكفاء الروحي على ذاته هو الذي يلغي انتشاره الكامل في الجسماني، لأنه كيف يمكن اللامتناهي أن يحد بنفسه في جسم متناهي وعرض[1].

وكيف يعبر الفن الرومنسي عن المطلق ؟ وكيف تظهر الذاتية المطلقة في الفن الرومنسي؟.

يرى هيغل أن الذاتية المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيات ثلاث :

- أولها : المطلق بوصفه روحا يعي ذاته، ويمثل هنا – الإنسان بوصفه تعبيرا عن الإلهي، لأن حياة الإنسان وآلامه وموته وبعثه تكشف للوعي المتناهي ما هي حقيقة الله، الأبدي، واللامتناهي وقد حاول الفن الرومنسي أن يمثل هذا المضمون في قصة المسيح والسيدة مريم العذراء، حيث صور الفن الرورمنسي الله بوصفه الكلي الذي يتجلى في الحياة الإنسانية وهو ليس محدود بالوجود في – الهنا – الفردي المباشر للمسيح، وإنما يمتد ليشمل الإنسانية كلها... هذه الإنسانية التي يفصح فيها الله عن حضوره، وهذا يعني "تحقيق الوئام والتصالح بين الروح وذاته الموضوعية ويعني ولادة عالم إلهي بباطنه مبدأ التصالح مع واقعه[2]".

- وثانيهما : يرى هيغل أن هذا التطابق والتصالح بين الروح وذاته، ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي، وإنما يتم نتيجة تسامي الروحي وهذا التسامي يتحقق إلا حين يتحرر الروح من تناهي وجوده المباشر لكي يرقى نحو حقيقته، ولكي يحقق الروح ذلك، لا بد أن يبدأ بالانفصال عن ذاته ومعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته، بمعنى أننا إذا كنا نفهم الله بنبذ كل شيء متناهي عنه، فإن الإنسان يرتقي إلى الله عن طريق التحرر من الوجود الطبيعي المتناهي المباشر ويرتبط هذا التحرر بألم لا متناهي نتيجة للتضحية بالذات حيث يضفى الفن الرومنسي

---

[1]نفس المصدر ص11
[2]نفس المصدر ص12

على الألم والموت طابعا من اللزوم وبفضل هذا الانفصال – أي الانفصال عن الوجود الجسماني المباشر – يصبح الروح قادرا على تحطيم القيود التي تشد ارتباطه إلى هذا الوجود المباشر، لكي يدخل مملكة الحقيقة، بمعنى أن الإنسان المتناهي لكي يرتقي إلى الله فلا بد أن يتحرر من الوجود المتناهي ونتيجة لهذا التحرر من الأشياء العرضية التي ليست لها قيمة "يصبح الإنسان هو الواقع الحقيقي الذي يعبر عن التموضع الإلهي[1] " ويشعر الإنسان مع عملية التحرر من الواقع المباشر إلى الله بالألم اللامتناهي والموت والإحساس والشعور المؤلم بالعدم وبعذاب الروح والجسد ولذلك يتوقف هيغل عند الألم والموت في الفن الرومنسي، ويقارن بينهما، وبين الألم والموت في الفن الكلاسيكي ويرصد هيغل تطور مفهوم الموت لدى الإغريق والذين عبروا عنه في فنهم "فقد أدركوا – في البداية – المدلول الجوهري للموت واعتبروه مجرد انتقال – لا خوف فيه ولا رهبة – لا تترب عليه أي عواقب أخرى بالنسبة للفرد المتوفى[2]" وهذا يعني أن الموت له طابع سلبي في الفن الكلاسيكي، لأنه يمثل نفيا لكل شيء في الواقع، ولكن مع تقدم التفكير الإغريقي والوعي الذاتي – خصوصا لدى سقراط – نجد أن الموت يكتسب صفة الخلود، ويصبح له معنى أعمق وإشباع كحاجة أكثر تطورا ويورد هيغل مثالا على ذلك من الأوديسا (التشيد الحادي عشر[3]) يوضح هذا التطور في مفهوم الموت لدى الإغريق، (يقابل أو ليس البطل أخيل في العالم الآخر، ويهنئه على أنه أسعد حالا من جميع أولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده، لأنه أصبح ملكا على الأموات، فيرد أخيل أنه كان تمنى أن يكون خادما أجيرا لدى الفقراء على أن يكون ملكا على الأموات) أما في الفن الرومنسي فيتمثل الموت وكأنه ارتقاء للنفس الطبيعية والذات المتناهية، والهدف منه هو تحرير الروح من تناهيه وازدواجيته) وكذلك مصالحة الذات روحيا مع الموت. والطابع السلبي للموت في الفن الكلاسيكي يظهر لدى الإغريق لأنهم كانوا يرون في الوجود الطبيعي والخارجي الدنيوي هو وحده الوجود الإيجابي، وبالتالي كانوا يتصورون أن الموت هو إلغاء أو حذف الواقع المباشر، بينما نجد للموت في الرؤية الرومنسية للعالم مدلولا إيجابيا لأنه يمثل نفي السلبي، لأنه إذا كان الوجود الطبيعي هو سلب الروح، فالموت هو نفي لهذا الوجود السلبي، ومن ثمة تحقيق التصالح للروح مع المطلق "والمقصود بالموت هنا، ليس الموت الذي ينزل

---

[1]نفس المصدر ص ص12-13

[2]نفس المصدر ص 13

[3]الأبيات 482 إلى 491 من الأوديسا.

بالإنسان وكأنه قدر طبيعي، وإنما الموت الذي يعبر عن الصيرورة التي لا بد للروح من اجتيازها حتى يرقى الإنسان إلى حياة حقيقية بمعنى الكلمة[1].

- ثالثا : أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق فهي تتمثل في "الإنسان الذي يبقى حبيس حدود الإنساني ولا يتجاوزه، إلى التعبير عن الإلهي أو الارتقاء إلى الله والتصالح معه[2]" وهنا يكون المضمون متناهيا وتوجد طريقتان في تصور هذا المضمون، فأما أن يتقدم الروح ضمن بيئته التي توفر له حاجياته، وبالتالي يحاول أن يحقق التوافق مع روحه الداخلية، وأما أن ينحط الروح إلى الغرق في الجوانب الجزئية، ولا يحقق استقلال أو رضا عن الذات، لأن هيغل يعتقد أن الإنسان لا يجد ولا يجسد وجوده الحقيقي أو تحقق وفاقه مع ذاته إلا إذا قام بعمل ما ينفي فيه الطابع السلبي للروح وللطبيعة ولا يغرق فيها.

وإذا ما درسنا وناقشنا العلاقة بين المادة الموضوعية ونمط التمثيل في صورة الفن الرومنسي نجد أنه (الفن الرومنسي) لم يعتمد مد على الطبيعة في تمثيل الإلهي والمطلق، لأن الطبيعية فقدت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق وكأجزاء مكونة له، كما هو الحال في الفن الرمزي الذي يخضع لتشكلات الطبيعة في عالم التعبير الرمزي، ويرى هيغل أن السبب في ذلك – أي عدم الاعتماد على الطبيعة في الفن – يرجع إلى أن المشكلات الكبرى الصلة بنشأة العالم واصل الإنسان ومصيره وغايات الطبيعية قد فقدت مبررات وجودها في أشكال الفن منذ وعي الإنسان أن الله قد تجلى في الروح، ولهذا فإن المضمون قد تكثف وتركز في داخلية الروح وباطنيته، أي في النفس التي تصبو إلى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى إلى استحضار الإلهي وتثبيته في الذات. ولهذا فإن موضوع الفن الرومنسي الرئيسي هو صراع الإنسان الداخلي مع نفسه، مع ذاته، بهذه التصالح مع الله وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها في مظهر إلهي...ولهذا نجد أن هذا المضمون (مضمون الفن الرومنسي) المطلق متركز في بؤره وبوتقة النفس الذاتية، والصيرورة تتم داخل الإنسان، ولهذا فإن دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعد لا متناهيا ولهذا فهو ينفتح ويتفتح في أشكال عديدة ومتعددة لا حصر لها. إن المطلق الكلي في ذاته، كما يعرض نفسه للوعي الإنساني هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومنسي، وهذا الفن يجد بالتالي مادة لا تنفذ في الإنسانية كلها، وفي مجمل تطورها "والفن الرومنسي لا يمثل

---

[1] جان شورون *الموت في الفكر العربي*، ترجمة *كامل يوسف حسين*، مراجعة *دامام عبد الفتاح*، عالم المعرفة الكويت عدد 67 أفريل 1984 ص.ص 162-166.

[2] هيغل ،الإستيطيقا،الفن الرومنسي ،مصدر سبقت الإشارة إليه،ص15

هذا المضمون بصفته فنا (كما يفعل الفن الرمزي الذي يعبر عن الإلهي والفن الكلاسيكي الذي يعبر عن توافق الإلهي مع الخارجي في شكل متطابق) وإنما هو يعطي الحقيقة التي استمدها من الدين شكلا فنيا، لأن الدين بوصفه الإطار الكلي العام للحقيقة هو الذي يشكل المسلمة الأساسية للفن الرومنسي[1]".

ولهذا فإن الفن الرومنسي يقدم فهما خاص للجمال، الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاته، بعد أن كان الروح يتميز بتوافقه مع الشكل الخارجي والهيئة الإنسانية في الصورة الكلاسيكية، ولذا أصبح الحب هو العاطفة المعبرة – في فن الرسم خصوصا – عن هذا التوافق بين الروح وذاته بد أن كان الجمال هو المعبر عن الروح مع تجسيداته الفيزيائية – ولذلك يحرص الفن الرومنسي على استحضار وإبراز الجوانب الباطنية، الداخلية لكل ما هو عرضي في الأشكال الخارجية، لأنه تجاوز الفن الكلاسيكي الذي يعبر عن التطابق بين الروح والجسد (الإنساني) لكي يعبر (الرومنسي) عن توافق داخلي للروح مع ذاته، لهذا فهو يبرز السمات المميزة لكل ما هو نقيض الجمال في النمط الكلاسيكي ويعطيها مكانة لا متناهية، ولهذا نواجه عالمين اثنين في صورة الفن الرومنسي أولهما : العالم الروحي الكامل في ذاته، للنفس المطمئنة المتصالحة مع ذاتها.

وثانيهما : العالم الخارجي، بما هو كذلك، الذي يصبح نتيجة تراخي الروابط بينه وبين الروح – واقعا اختباريا تماما، لا ينطوي شكله على أية أهمية بالنسبة للروح، وبينما لا يهتم الروح بالعالم الخارجي في نمط التمثيل الفني الرومنسي فإنه يجد في الواقع الخارجي الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحا للتعبير عن الداخل، في الشكل الفني الكلاسيكي، وإذا كان الفن الرومنسي يترك للعالم الخارجي حريته التامة، فلا يفرض عليه أية قيود وأي إكراه، لأنه لا يهتم بالخارج إلا بقدر ما يتصل بالروح، وبقدر ما يعبر عن الداخلية، بما هي كذلك، أي عن توافق الروح ذاته، نجد أن النمط الكلاسيكي كان يهتم بالخارج من حيث تعبيره عن اتحاده بالباطن بالداخل وبالجواني.

والنمط الرومنسي حين يدخل الخارجي في العمل الفني، فإنه يجرده من كل سماته الطبيعية، بحيث لا يكون للواقع الخارجي الموضوعي أي حضور في العمل الفني، "ولذلك يتحول (العنصر الخارجي) في الفن الرومنسي إلى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفي، وكأنه

---

[1] نفس المصدر ص 18

موسيقى محض تنشر موجاتها في عالم لا يشكل بظاهراته المتنافرة سوى انعكاس واهن لكينونة الروح في ذاته. ولهذا فالغنائية أو الموسيقى هي التي تؤلف السمة الجوهرية الأساسية للفن الرومنسي، حتى أننا نلتقي بها في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كأنها هاله أو انبثاق ضبابي للروح[1] .

ومراحل تطور صورة الفن الرومنسي متعددة، "وأول هذه المراحل هي المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه ويحاول الإنسان في هذه المرحلة بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة[2]".

المرحلة الثانية : تتمثل في إيجابية الذات الإنسانية الحرة، والتي تحاول إثبات شخصيتها الإنسانية من خلال ثلاثة مشاعر رئيسية هي مشاعر الشرف والحب والوفاء، أما المرحلة الثالثة فهي آخر مراحل صورة الفن الرومسني والتي يعبر عنها هيغل تحت عنوان : الاستقلال الشكلي للشخصية وفيها يميل المضمون – في العمل الفني – إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي، فتتضخم قدرة الفنان على حساب العمل الفني نفسه، وهكذا سرى أن الفن الرومنسي يضفي – في خاتمه المطاف – طابعا عرضيا على الظاهر والباطن معا، الخارج والداخل، البراني والجواني على حد سواء، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا – يعني في واقع الأمر – نفي الفن بالذات، "ويظهر إلى حيز الوجود حاجة الوعي إلى أن يكتشف – كي يعقل الحقيقة – أشكالا أسمى من تلك التي يقدمها الفن[3]".

2/- صورة الفن الرومنسي وتباين الشكل والمضمون :

أ-الفداء :

إذا كان المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومنسي هو اتحاد الروح مع ذاته، هذا المضمون هو اتحاد الروح مع ذاته، وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكي، فتبعا لهذا فإن مثال الفن الرومنسي يتبدى في مظهر مغاير تماما للفن الكلاسيكي لهذا يحرص هيغل في شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومنسي على إبراز النموذج الأساسي لنمط تمثيل المطلق في

---

[1]نفس المصدر ص20
[2]نفس المصدر ص 20
[3]نفس المصدر ص21

الفن الرومنسي، فإذا كان الإلهي يرد في المثال الكلاسيكي إلى حدود الفردية، لأن نفس كل إله تظهر في جميع تفاصيل شكله الخارجي، لأن الفن الكلاسيكي يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام بين الظاهر والباطن، الداخل والخارج، فإن مفهوم الذاتية المطلقة – الذي يعتبر المبدأ الرئيسي الذي يرتكز عليه الفن الرومنسي يتضمن على عكس مثال الفن الكلاسيكي التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية "وإذ تحقق توسط لهذا التعارض، فإنه يجعل الذات تشارك في الجوهر الشامل ويجعل من الجوهر ذاتا مطلقة يعي ذاته[1]".

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصير روحا بالمعنى الواقعي للكلمة (يقصد هيغل أن الجسم الخارجي للذات يؤلف جزءا أساسيا منها وبالتالي لا يمكن للذات أن تصير روحا إلا إذا تحررت من الجانب الجسماني للوجود الإنساني لأن هذا الجانب يربطها بالوجود العرضي) – إلا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المتناهي، وبعد إلغاء التعارض، والتصالح مع المطلق، ترقى الذات إلى أفق جديد تصبح معه روحا مطلقة، وحينذاك يواجهنا واقع جديد، واقع يندرج في مجال الروح، ونتيجة لهذا فإن واقع مثال الفن الرومنسي يقع في دائرة الروح، لأن الفن الرومنسي يظهر في شكل روحي، ولذلك فإن الجمال الرومنسي الذي يعتمد على توافق الذات مع نفسها، ويعبر عن نفسه في الحب – يختلف كل الاختلاف – عن الجمال في النمط الكلاسيكي والذي يعتمد على اتحاد الروح مع الخارج، ويعبر عن نفسه، في تعبير الداخلي عن ذاته في الخارجي، ولذلك نجد الجمال الإغريقي يصور داخلية الفرد الروحية في شكلها الجسماني الخارجي، المحض، بينما لا يمكن للخارج في الفن الرومنسي أن يعبر عن باطنية الروح وجوانيتها إلا إذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها، لأن الروح مستويات أخرى، لا يمكن للفن أن يعبر عنها في تمثيلاته الخارجية، ولذلك فالجمال الكلاسيكي الذي يضفي على الشكل الخارجي الطابع المثالي يصبح في الفن الرومنسي هو جمال النفس ذاتها، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها وعن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الباطني للذات دون أن يختلط بالغلاف الخارجي الذي يخترقه من أقصاه إلى أقصاه. وهكذا بدلا من الوحدة الكلاسيكية بين الداخل والخارج يتجه الفن الرومنسي إلى البحث عن تلوين الشكل الداخلي للروح بجمال جديد، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجي المحض ويكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر

---

[1] نفس المصدر ص23

ويدع له الحرية، ليتلبس الشكل الذي ينزع إليه عفويا، وذلك لأن التصالح مع المطلق في الفن الرومنسي هو فعل يتم في قرارة النفس.

ونتيجة لعدم اهتمام الفن الرومنسي بهذا الاتحاد بين الروح والجسم الذي يضفي عليه طابعا مثاليا، فإنه أضفى طابعا خاصا للتمثيل الأكثر تخصصا للخارج الفردي وهو طابع وصف الشخصيات portrait[1] وهو النسخ الحرفي للقسمات والأشكال كما توجد في الطبيعة وكما صاغها الزمن، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص دون أدنى مجهود للتخفيف منها، أو إضفاء طابع مثالي عليها وإذا كانت الأعمال الفنية – في الفن الكلاسيكي – حين تدرك ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها – لأنها تنظر إلى الخارج وصفه معبرا عن الداخل، وإذا كانت هيئات الآلهة والنحت الكلاسيكي تبين أنها لا تشبه البشر إلا في ظاهرها، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشري، فإن الفن الرومنسي يجعل الخارج يشير ويوحي بما في الداخل، ولا يفصح بالكامل عنه، لذلك فهو يترك للآخرين التعمق في الداخل وتقييمه تقييما حرا، وقد تم هذا في الفن الرومنسي وله – نعني استخدام الخارج كإشارة إلى الداخل حين تنازل الله وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية، لكي يقوم بدور التوسط بين الذاتية المطلقة والخارج، فالشكل الخارجي أصبح لا يظهر إلا ما يملكه الإنسان، ولذلك فالفن الرومنسي لا يتعالى على الشكل الخارجي، وإنما يتألف مع الواقع العادي، وقد قصد الفن الرومنسي من هذه التضحية المتعمدة بالتعبير الخارجي هو رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابعا من القداسة عليه، وهو يقصد أيضا أن يمتزج بالمضمون المطلق للروح وأن تجتذب إلى دائرته أعمق مناطق الحياة الإنسانية.

وتنبثق من هذه التضحية فكرة أخرى هي "أن الذات اللامتناهية في الفن الرومنسي، بدلا من أن تبقى متوحدة مثل الإله الإغريقي الذي يحيا منغلقا على ذاته فإنها تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها، وإن لم يكن هو ذاتها لأنها تهتدي فيه إلى ذاتها دون أن تكف عن وعيها بذاتها[2]" ويرى هيغل أن اتحاد الذاتية مع ما هو ليس ذاتها هو الذي يؤلف وينحت ويشكل الجمال الحقيقي للفن الرومنسي، أي المثال الذي يعبر فيه الشكل – المظهر الخارجي – عن الباطن وعالم العواقب الذاتية ولذلك يعبر المثال الرومنسي عن علاقات مع ذوات روحية أخرى مشدودة بروابط وثيقة، والإنسان لا يستطيع إظهار كل مضمون الباطن إلا من خلال هذه

[1] نفس المصدر ص 24
[2] نفس المصدر ص 25

الكائنات الروحية وهذا يعني أن الحياة في الآخرين وبالآخرين هي الحب الذي عبر عن مثال الفن الرومنسي يقول هيغل "إن الحب هو الذي يشكل المضمون العام للفن الرومنسي، إذا نظرنا إليه من منظورنا الديني، أي الحب الذي يعبر عن سكينة الروح[1]".

ولكي نصل إلى الحب لا بد أن نعي صيرورة الذات المطلقة التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تناهي الظاهرة الإنسانية في جانبها المباشر، وهذه الصيرورة تجد تعبيرها في حياة الله/المسيح. وآلامه وموته. ولهذا فإن هيغل يبحث في الصيرورة الإنسانية من خلال مراحلها الحسية والروحية. ويعالج هيغل المجال الديني للفن الرومنسي من خلال تناوله لثلاثة موضوعات فيخصص الموضوع الأول لقصة الفداء المسيحي، وفيها يبين ظهور الروح المطلق بواسطة الله في مظهر إنساني، ويتناول في الموضوع الثاني الحب في شكله الإيجابي، وهو شكل عاطفة اتحاد الإنساني والإلهي وتصالحهما والذي تمثل في العائلة المقدسة وحب مريم العذراء الأموي لابنها عيسى المسيح، ويخصص هيغل الموضوع الثالث لطائفة المؤمنين (الشهداء) أو حضور الله بين البشر كنتيجة "لاهتداء النفوس إلى الله، ونتيجة لإلغاء الجانب الطبيعي المتناهي في البشر، عن طريق عودة البشرية إلى الله عن طريق التوبة والشهادة[2]".

ويقدم هيغل قصة "الفداء المسيحي" من خلال تأويله للمسيحية" لأن كل إنسان هو الله، والله إنسان فردي والدعوة اللامتناهية المسيحية لكل إنسان فرد هي أن يكون في خدمة الله وأن يبقى متحدا معه (مع الله)، بل أن الهدف من وجود الإنسان هو الإتحاد بالله، وإذا ما بلغ هذا الهدف صار روحا حرا ولامتناهيا، ولكن كيف يمكن للإنسان أن يتحد بالله رغم وجود فارق جوهري بين الطبيعة الإلهية والطبيعية الإنسانية ؟

يرى الرومنسيون أن هذا الإتحاد ممكن عن طريق الاعتقاد بالله ذاته قد صار بشرا وتجلى كإنسان فرد، في شخصية السيد المسيح ولهذا بدلا من أن يبقى هذا التصالح والإتحاد بالله مجرد تجريد، فإنه يعرض ذاته للإدراك الحسي في شكل فرد إنساني وجد وجودا فعليا هو المسيح، وهذا الاتحاد ليس مجرد احتمال وإنما هو واقع يمكن تحققه عن طريق إرادة الإنسان، الذي يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتألم ويحتضر، ولكنه ينتصر على الآلام والموت، ويبعث إلى الحياة ثانية كالإلهي. ولذلك يشكل هذا التاريخ – تاريخ الإنسان الفرد الذي

---

[1] نفس المصدر ص 27
[2] نفس المصدر ص 27

يتحرر من فرديتنه الجسمانية، الموضوع الرئيسي للفن الرومنسي المحض، "لأن هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلي الذي يريد أن يتوافق الروح فيه مع ذاته[1] ولذلك قد تنطوي الحقيقة في هذا المجال على عدم اللزوم الظاهري للفن، لأن الحقيقة هي توافق الروح مع ذاته وليس مع الخارج، ولهذا سيبدو جمال التعبير الظاهري والخارجي ثانويا، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعي، حتى خارج الفن وبصفة مستقلة عنه، ولكن هذا المضمون الديني ينطوي على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن، لأن هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والإلهي بالذات الإنسانية القابلة للإدراك التي تظهر خارجيا وجسمانيا، بحيث لا يمكن التعبير عن الإلهي وإظهاره في شكل الفردي المشوب بكل نواقص الطبيعة وبكل تناهي الظاهرة الفردية ومن هذا المنظور يقدم الفن الرومنسي للوعي الحدسي، ظهور الله في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للإحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وتجليه "بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور الله الفعلي وسريع الزوال ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق[2] الفن.

أما الطابع الخاص والعرضي للبعد الظاهري والخارجي من الفن الرومنسي فإنه يظهر حين نقارن بين الفن الكلاسيكي، والفن الرومنسي في استخدامها للواقع الخارجي، ففي الفن الكلاسيكي يمثل الروحي والإلهي من خلال الأشكال الجسمانية، أي من خلال الجسم وتكوينه، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكي، وهي تستخدم الجسم في التعبير عن الإلهي، فإنه تبعد عن كل ما هو عادي ومتناهي وتحرص على الجوهري الذي يعبر عن شمولية الروح. بينما نجد الفن الرومنسي – حين يستخدم الواقع الخارجي – فإنه يستخدم الأشكال كما هي موجودة في الأحوال العادية، ورغم هذا ينجح الفنان في تحويل تلك المواد العادية والمعروفة إلى وسائل للتعبير عن العمق، وعن الروحي من خلال استخدامه للوسائل والطرق الفنية، لكي يعطي لهذه الأشياء والمواد العادية حياة روحية، ويتضح هذا في أعمال الفن التشكيلي والتي حاولت أن تصور المسيح، فهي لم "يحرص على تمثيله وفقا لمفهوم المثال الكلاسيكي وإنما حاولت أن

---

[1] نفس المصدر ص28

[2] نفس المصدر ص ص28-29

تقدمه كما هو، فالمسيح المصلوب المكلل بالشوك والذي يتجرع سكرات الموت البطيء والمؤلم لا يقدم وفقا لمفهوم الجمال الكلاسيكي عن ظهور أبدية الروح[1]".

ويستند هذا المفهوم – مفهوم الجمال الرومنسي – إلى اختلاف مفهوم الموت في الفن الرومنسي عنه في الفن الكلاسيكي ودرجة الألم اللامتناهية، المتحلية بصفو الإلهي لدى المسيح ويعبر هذا عن جمال الفن الرومنسي الذي يهتم بالعمق الباطني. فالموت هنا – هو مرحلة انتقالية، مرحلة نمو وتصالح الروح مع ذاته، وانصهار الإنساني والإلهي، ونتيجة لهذا المفهوم الرومنسي عن الموت، فإن البعث والصعود إلى السماء – في سيرة المسيح – هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفني، ويضيف إليهما هيغل الموضوعات المرتبطة باللحظات التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه.

والمعضلة التي يحاول الفن التشكيلي حلها هي "كيف يمكن أن يمثل الروحي بما هو روحي في باطنيته العميقة، أي الروح المطلق، اللامتناهي المتحد اتحادا حميميا بالذات والمتسامي فوق الوجود المباشر – من خلال الجسماني والخارجي الذي يعبر عن لاتناهيه[2]" ؟.

ويمكن حل هذه المعضلة عن طريق الحب الديني لأنه هو الموضوع العيني والذي يمكن عن طريقه أن يتناول الفن، الروح بما هو كذلك، أي الروح المنظور إليه في ذاته ولذاته، فالحب هنا هو الشكل الذي يتيح لنا تعيين الروحية المجردة والتي لا يمكن للفن أن يتناولها كما هي لأنه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة[3]" ولذلك يبدأ هيغل حديثه عن المطلق بوصفه حيا، لأن مضمون الحب ينطوي على اللحظات التي تشكل التصور الأساسي للروح المطلق : أي "العودة الهادئة المطمئنة إلى الذات، بدءا مما هو مختلف عن الذات، لأن هذا الغير أو الآخر، والذي تقيم معه الأنا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحا، أي دون أن تكون في علاقتها به بالبعد الروحي، لا بد أن يكون من طبيعة روحية، وشخصية روحية[4]".

ويحدد هيغل ماهية الحب الحقيقية بأنها تكمن في إلغاء وعي الذات أو الأنا، وفي تناسي الذات في الآخر، وهذا من أجل التقاء الذات من جديد وتكملها في هذا النسيان، وهذا الإلغاء، فتوسط الروح مع ذاته وتساميه إلى الكلية من خلال الآخر هو الذي يشكل المطلق، بمعنى أن

---

[1] نفس المصدر ص31
[2] نفس المصدر ص33
[3] نفس المصدر ص 34
[4] نفس المصدر ص ص 34-35

الحب عند هيغل ليس هو الذات الفردية وبالتالي متناهية تهتدي إلى ذاتها وتحقق ذاتها ونفسها في ذات متناهية أخرى بل الحب عنده – هو أن المطلق – وهو مضمون الذات الذي تهتدي إليه الذات من خلال توسط وهو الآخر، أي أن الحب الروحي الذي لا يشعر بالرضا إلا حين يتوصل إلى معرفة ذاته – بوصفه المطلق – من خلال الآخر. أن هذا المضمون – من حيث هو حب – هو شكل العاطفة المركزة يصبح في متناول الفن، لأنه يظهره في عاطفة ذاتية تكون في متناول الإدراك في جميع تفاصيلها، "وإذا كانت النفس والعاطفة باطنية وروحية فإنها ترتبط بالحسي والجسماني اللذين يمكن بواسطتها أن تتظاهر خارجيا، ويفيد الصوت والكلام في التعبير بواسطتها أن تتظاهر خارجيا، ويفيد الصوت والكلام في التعبير عن الحياة العميقة أكثر من البصر وقسمات[1]" ولذلك يعرف هيغل الحب – طريقا طبقا لما سبق – بأنه مثال الفن الرومنسي في مظهره الديني، أي أنه الجمال الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاته في مقابل الجمال الكلاسيكي الذي يعبر ان اتحاد الروح مع واقع خارجي.

ونلاحظ أن التصالح والتوافق للروح مع ذاته يتم من خلال الآخر الروحي وليس الطبيعي كما هو الحال في الفن الكلاسيكي، أي التوافق والاتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وإنما مع كائنات روحية، ولذلك تصبح علاقة الحب بين الآنا والآخر تجسيد التوافق الروح مع ذاته مما يساعد الفن في تمثيلها تمثيلا فنيا.

ويرى هيغل أن الله حب، وبالتالي فإن ماهيته الأعمق تعقل من حيث هي متجسدة في المسيح، ويجب أن تمثل في هذا الشكل – المسيح – حتى تصبح في متناول الفن، لأن الله كتصور هو أقرب للفكر منه إلى الفن، "ومن المعروف فإن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التي لا يمكن تمثيلها فنيا[2] .

ولهذا فالسيد المسيح يجسد الحب الإلهي – من جهة ويجسد الإنسانية كلها – من جهة أخرى – وشخصية المسيح لا تمثل اندماج ذات مع أخرى وإنما تجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها أي يجسد المطلق، وهو روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها.

والموضوع الذي يجسد هذا وقريب من مجال الفني، هو حب مريم، ذلك الحب الأموي والذي صوره الخيال الديني الرومنسي بشكل رائع، وذلك لأن هذا الحب يجمع بين الحب

---

[1]نفس المصدر ص 36
[2]نفس المصدر ص ص36-37

الواقعي والحب الإنساني، وبين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة وحرا من كل عنصر حسي، فرغم أن الحب الأموي لدى السيدة العذراء يرتكز على أساس طبيعي، وهو الأمومة لدى كل امرأة "إلا أن الحب لديها ليس أسيرا لهذه الحدود الطبيعية الصرف، وإنما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها لأنها تلتقي بذاتها في هذا الطفل الذي حملته في أحشائها، وفيه وبه تعي ذاتها، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها إلا أنه يتسامى فوقها، ولهذا فهو الموضوع الذي تنسى فيه نفسها وتعي ذاتها[1]" ولهذا نلاحظ هنا أن الجانب الطبيعي مصبوغ بكل جانب ومحاط بصبغة روحية، ويصور الجمال الروحي والمثالي، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المتألم، نجد أن الإنسان يرتقي ويتحد مع الله، ومع الروح ومع الحقيقة وينسى الإنسان ذاته لكي يلتقي بذاته ويتعرف على نفسه في موضوع حبه لهذا يشعر الإنسان – برضا – لا حد له – بفعل هذا الاتحاد.

وقد حاول الفن الرومنسي أن يصور عاطفة الاتحاد الفردي بالله كما توجد في حب مريم العذراء الأموي، ونتيجة لتركيز الفن على هذا كان يعد حب مريم العذراء أسمى العواطف وأقدسها جميعا، وبناء على ذلك، فإن الوجود المباشر للمسيح أيضا يحمل دلالة مزدوجة، فهو يعني إنسانا فرديا ذو سمات محددة واقعية، ويعني في ذات الوقت الله وقد أخذ شكل إنسان، فلا يكمن الواقع الحقيقي لله في حضوره أو وجوده المباشر، وإنما في الروح، لأن الله لا وجود له إلا في الوعي الباطني، ولذلك فالمسيح لا يمثل شخصا واحدا وإنما يمثل تصالح الذات الإنسانية كلها مع الله، "هذه الإنسانية التي تتألف من عدد لا متناه من الفرديات[2]" ولكن إذا نظرنا للإنسان في حد ذاته بوصفه شخصية فردية، سنجد أنه لا ينطوي على شيء من الألوهية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، بل يندرج على عكس الإلهي في عداد الإنساني والمتناهي الصرف، والإنسان لا يحقق مصالحه مع الله، إلا إذا تخلص من الجوانب المتناهية والعرضية بوصفها عناصر سلبية وحين يتحرر الإنسان من وجوده الفيزيائي فإنه يتجلى بوصفه انبثاقا للروح المطلق، وقد أصبح هنا الإنسان الفرد هو روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الإنساني والإلهي في قلب الواقع الإنساني، من حيث هو توسط واقعي يفترض في الإنسان أن يجسد الإلهي ويتخلى عن الجوانب الجسمية.

---

[1] نفس المصدر ص38

[2] نفس المصدر ص41

وقد حاول الفن الرومنسي أن يعبر عن هذا المضمون السابق وهو أن الذات الفردية المنفصلة عن الله هي التي تعيش الخطيئة، وتصارع الواقع المباشر، وحين تريد التصالح مع ذاتها ومع الله، فإنها تحاول نفي الجوانب إلى الحرية وإلى السلام في الله، إلا إذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية. "وهذا الانتصار على التناهي يكون الوصول إليه بثلاث وسائل هي (أ) التكرار الخارجي لقصة آلام المسيح، أي الشهادة، (ب) الاهتداء الباطني المحض، أي الداخل الذي يتحقق بالتوبة والندم والكفارة (ج) الإيمان بالمعجزات التي يتكشف بها حضور الإلهي وقدرته[1]"، ففي الوسيلة الأولى يقوم الإنسان بقهر الجوانب المتناهية في داخله عن طريق السير في درب الآلام أي قهر الجانب العرضي، والتحرر من الشعور بالذل، عن طريق تحمل أقصى المعاملات السيئة، ويفرض على نفسه التضحية والحرمان، لكي يضمن انتصار الروح وليحقق اتحاده بالله، وتقاس درجة ما يتحمله الإنسان من فضائع وما قاساه من آلام، ويقبل الألم على أنه بركة ونعم وليس على أنه ظلم وجور، وعلى انه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيل مرضاة الله، ولذلك يقاوم هؤلاء الشهداء كافة العواطف الإنسانية والنوازع الأخلاقية، ويقاوم الالتزامات الناجمة عن حياته في أسرة ودولة ويرى أن كل هذه الأشياء غير جديرة بالاهتمام لأنها منافية للورع والتقوى وينعكس هذا الألم الذي يتحمله الإنسان برضى من أجل الاتحاد بالله في التمثيل الفني، ولا سيما في فن التصوير، وهذا نجده في اللوحات التي تعبر عن الهناء الذي يجد الشهداء مصدرهم في عذاب أجسادهم، وذلك بأن يجعل الفنان قسمات الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والاستسلام والانتصار على الألم والفرح الذي يشعرون به من الإحساس بحضور الإلهي فيهم.

أما النحت، فإنه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزية في هذا الشكل الروحي، وهو يكتفي بتمثيل الجراح والتشويهات التي تقع بالأعضاء الجسمانية نفسها. والوسيلة الثانية هي الاهتمام بالاهتداء إلى الله عن طريق باطن النفس، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجي، فهنا يهتدي الإنسان إلى الله عن طريق الندم وحب الله، وهذا ما قدمه الفن التشكيلي حين قدم صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية والتي قدمها الرسامون الإيطاليون في صورة رائعة تعبر عن النمط المثالي في الفن، أما الوسيلة الثانية فهي الإيمان بالمعجزات التي تلعب دورا بالغ الأهمية في المجال الديني والمقصود بالمعجزة هو توقف

[1]نفس المصدر ص 42

المسار الطبيعي للأشياء إذ تتعرف النفس على الحضور الإلهي في هذه الأحداث، ويرى هيغل أن الإلهي يدخل في الطبيعة بوصفه عقلا، أي في شكل قوانين ثابتة فرضها الله بنفسه على الطبيعة، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعة، "ولذلك فإن كثيرا من الخرافات تنطوي على جانب لا معقول وخاو من المعنى، لأن كل ما يؤكد حضور الله هو القوانين الثابتة التي تسير بمقتضى العقل في العالم، بينما المعجزات التي تخرق القوانين الطبيعية ليس فيها شيء من الإلوهية ولهذا تبدو المعجزات تحديا للعقل والحس السليم[1]".

ب- الفروسية :

المرحلة الثانية من مراحل تطور الفن الرومنسي تعي الانتقال من مبدأ الذات الباطنية في المجال الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي والذي يجد فيه الفن الرومنسي، إمكانيات أبداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية فالمرحلة الأولى في الفن الرمنسي هي عكس المرحلة الثانية، حيث كان مضمون الإيمان والفن هو الذات اللامتناهية أو روح الله الذي لا يوجد حقا لذاته إلا في الوعي الإنساني، ولهذا فهو باطنية مجردة حيث يقوم إيمان الشهداء والقديسين على معارضة العالم الخارجي ونبذه بدلا من التغلغل فيه، وتمثله وبفعل هذا التجريد يبقى الإيمان منفصلا عن الحياة، وعن الواقع العيني للوجود الإنساني، ولذلك كان مطلوبا من النفس الإنسانية في المرحلة الثانية أن "يخرج من المملكة السماوية، لكي "يحول الجوانب الداخلية الدينية إلى جوانب روحية متحققة في الواقع الدنيوي، فالذات الفردية قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعي في المرحلة الأولى، وفي المرحلة الثانية تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين من خلالها تعبيرها عن ذاتها وعن نفسها من خلال ثلاث مشاعر أساسية وهي عاطفة الشرف والحب والوفاء. ويلاحظ هيغل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقية بالمعنى المحدد لكلمة أخلاق، وإنما هي مجرد أشكال للجوانب الباطنية في الذات الرومنسية واجتماع هذه العناصر هو ما يشكل المضمون الرئيسي للفروسية وتعبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومنسي هي الوسط الحر بين المضمون المطلق للتمثلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الأشكال للعالم الدنيوي والمحدود والمتناهي..."والشعر هو الذي عبر عن هذه المرحلة خير تعبير، وعرف كيف يستخدم هذا الموضوع خير استخدام[2] حيث يمثل

---

[1] نفس المصدر ص ص49-50

[2] نفس المصدر ص55

الشعر من وجهة نظر هيغل – من أقدر الفنون على التعبير عن الذات الباطنية المنطوية على ذاتها...والشعر الرومنسي اهتم بأشياء هذا العالم، ولم يهتم بالأناجيل وحدها، وهو يقلد أبطال فضائل وأهداف لم تكن هي فضائل الإغريق. وأهدافهم ونتيجة للانتقال من فضائل الورع المسيحي التي تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوي إلى الذات التي لا تستسلم ولا تضحي بنفسها وإنما تريد تأكيد فعاليتها في عالم الأشياء الدنيوية. ولذلك فالشعر لا يواجه هنا – أي جوانب موضوعية مسبقة الوجود كما كان يجد الفنان الإغريقي حيث يجد الميثولوجيا والصور التي يمكن استخدامها، أي لم يكن أمام الشاعر الرومنسي أي موضوع يضع نفسه مسبقا لكي يقوم الفنان بالتعبير عنه، ولهذا فكان يجد نفسه حرا تماما ومطلق الإبداع وكأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه وينبع منه" ولهذا لا نجد للأفراد معاناة خاصة أي الباثوس Pathos بالمعنى الإغريقي للكلمة، وإنما نجد لديهم درجات من البطولة في ظواهر الحب، وفي الذود عن الشرف، والتدليل على الوفاء، والسمة المشتركة بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي هي الشجاعة ولكن هذا المفهوم يختلف بينهما، "فالشجاعة في العصر الكلاسيكي هي شجاعة طبيعية، مميزة لأفراد أقوياء – ومصدرها هي قوة الإرادة والجسم، بينما الشجاعة في العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح، ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف ولهذا فهي مرتبطة بالورع الصوفي وقرارات الذات[1]".

ويرصد هيغل سيادة هذا الشكل من الفن الرومنسي في الغرب بفضل عودة الروح، إلى ذاته، بينما هذا الشكل في الشرق نتيجة للإسلام حيث قام بتوسيع وعي وأفق العربي من أجل تحرير نفسه من المتناهي ولذلك تطور الإنسان العربي (والذي كان قبل الإسلام، مجرد نقطة إلى التوسع في المدى المترامي لصحرائه وسمائه، حتى اندمج بالعالم الدنيوي، دون أن يتنازل عن حريته الباطنية، والإسلام – من وجهة نظر هيغل – هو الذي مهد لذلك التطور الذي لحق بالإنسان العربي، "ولذلك عن طريق إلغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية وعن طريق إطلاق الحرية الذاتية للنفس التي تسمح بالتصالح بين القلب والروح[2]" فمفهوم الشرف – الذي يقدمه هيغل – لم تعرفه العصور الكلاسيكية القديمة، فغضب أخيل في الألياذة لم ينشأ عن إهانة مست الشرف، وإنما لأن أجاممنون قد عالمه بطريقة غير لائقة، وأذله أمام الإغريق،

---

[1]نفس المصدر ص57
[2]نفس المصدر ص 57

ولذلك كان تبادل الشتم هو الشكل الوحيد الذي يظهران به غضبهما، وبعد ذلك تمحى الإهانة العينية بدورها، بينما مفهوم الشرف – في التصور الرومنسي يمس قيمة الذات اللامتناهية للإنسان، بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية، أي أن الشرف هو الوجود الحقيقي للذات، أي واقعة الأكثر أصالة، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف قيمة لا متناهية ولهذا فهو (الشرف) – طبقا لها المعنى – هو الذي يشكل التحقق الأساسي للعالم الرومنسي، ولذلك فإن مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما نحن كائنون عليه، وكل ما نفعله وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفنا، وبوسعنا بالتالي أن ندرج في عداد شرفنا كل ما هو جوهري فنيا، مثل التفاني في سبيل الوطن والمهنة، وانجاز واجبات الأبوة، والوفاء الزوجي والاستقامة، وتصبح هذه المواقف مواقف شرف حين نملؤها بذواتنا، بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقي أو عرف سائد، وإنما ينبع من الذات، أو من رؤية للإنسان لذاته، ومن رؤية الآخرين له، لأن الإنسان يطلب من الآخرين الاعتراف به، ويتضح من هذا أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومنسيون لم يكن موجودا، وإنما أتت به العصور الحديثة، لأنه لم يكن موجودا لدى الإغريق، وهو يعني الفكرة التي يكونها الإنسان عن ذاته، هذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف ونعني بها الصورة التي يكونها المرء عن ذاته، ولهذا فهو استقلال متبصر وإذا ما تم مساس الشرف، أو أهين فإننا لا نشعر بهذا على مستوى المضمون وإنما نشعر أن ذواتنا (النقطة المركزية) قد أهينت ولذلك "كان كل مساس بالشرف لا متناهيا وعليه فإن استيراد الشرف أو الترضية تكون بدورها لا متناهية بمعنى أنه لا بد أن الذي مس شرفي رجل اعترف أنه مثلي رجل شرف وبالتالي كيف أستعيد لشرفي عن طريقه وفي نظر ذاته أن اعتبره شخصا لا متناهيا[1]".

أما الحب فهو العاطفة الثانية التي تلعب دورا راسخا في الفن الرومنسي، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الإلهي الذي سبق أن حللناه في المرحلة الأولى من الفن الرومنسي، إذ أن مفهوم الحب هنا – هو الحب الإنساني والذي يتأتى نتيجة تخلى الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر، أي العزوف عن الوعي في الذات على وعي فرد آخر وبه نلاحظ استقلال الفرد عن الآخر، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد في الآخر لكن يمكن أن يكون الحب تحقيقا لما هو متضمن في الشرف، كيف يكون ذلك ؟ لأنه في الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهي

[1] نفس المصدر ص ص59-60

بالنسبة لي) بالأنا اللامتناهي وهذا يحقق لا تناهي الفرد في نظر الآخر، وهذا ما يطالب الشرف بتحقيقه – فلكي يدرج لا تناهي "الأنا" في لا تناهي الآخر، لا بد أن يعترف كل منا بالآخر ويحترمه، وتنتقل كل ذاتيتي وما تشتمل عليه إلى وعي شخص آخر لألوان بلون إرادته ومعرفته ونوازعه وحينذاك فلا أحيا إلا فيه ويحيا الآخر في، ويعيش كل منا (الأنا والآخر) في حالة من الوحدة والامتلاء وتضيع في تماثل الهوية هذا، أنفسنا كلها، ونجعل منها عالما واحدا" ونتيجة لهذه الجوانب اللامتناهية الباطنية يلعب الحب دور بالغ الأهمية في الفن الرومنسي[1]" ولا يرتكز الحب إلى ملكة الفهم كما هو الحال في الشرف، وإنما يرتكز إلى العاطفة التي تشكل الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية، والدور الأساسي الذي يقوم به الحب هو انخراط الذات بكل جوانبها الداخلية وبكل لا تناهيها في هذه العلاقات، وهذا الاتحاد الكامل لوعيها مع وعي شخص آخر هما اللذات يشكلان بالنسبة إلى الذات وسيلة للاهتداء إلى ذاتها من جديد – كما أن ها النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب يجد في شخص آخر مبررات وجوهن من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر، وهذا ما يضفي على المحب طابعه اللامتناهي، ويمكن أن نبحث عن الجمال من خلال الخيال – الذي يخلق حوله علاقة الحب عالما كاملا فيرد كل شيء إلى الدائرة.

ويلاحظ هيغل أن الفن الكلاسيكي لا يعرف هذه الجوانب الداخلية للذات كما تتجلى في عاطفة الحب، فحتى حين يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا له فإنه لا يتوقف إلا عند جانب اللذة الحسية فقط فمثلا هوميروس يعتقد أن الحب في أنبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج، أو في ملامح امرأة تتصف بصفات أخلاقية، وفي قصائد "سافو" Sapho ترتفع لغة الحب إلى مستوى المعاناة الغنائية، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التي تنبعث من الدم أكثر من حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب.

ويؤكد هيغل من خلال أمثلة كثيرة على أن المأساة الكلاسيكية لم تعرف عاطفة الحب بالمعنى الرومنسي للكلمة، لأن الجوانب الباطنية غائبة. ونجد هذا في أعمال *اسخيلوس* *وسوفكليس* فمثلا هيمون Haemon لم يدفعه هواه للتدخل لصالح انتيجونا عند أبيه وكذلك حين عالج يوربييس الحب في مسرحية فيدرا Phaedra فصوره على أنه عاطفه شبه إجرامية، وفي الحضارة الرومانية كان يتم تصوير الحب وتصوره على أنه متعة حسية فحسب "بينما نحد مفهوم الحب الرومنسي يتضح في أعمال الشاعر بترارك Petrarach (1304-1374) حيث

---

[1] أنفس المصدر ص 66

صنع الحب بطابع ديني، وفي أعمال الشاعر الإيطالي داننى والذي خلد حبه لبراتريس بورتيناري (1265-1290) في ملحمته الكوميديا الإلهية[1]" حيث ينقلب الحب إلى عاطفة دينية وهناك بعض الصراعات التي تنشأ نتيجة الحب مثل الصراع بين الحب والشرف، فكثيرا ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب مثل زواج رجل غني من فتاة فقيرة الذي قد يعد مخالفا للشرف "ويمكن أن تدخل مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة في تناقض مع الحب وقد حاولت المسرحيات والقصص والروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية، لكي تثير اهتمامنا بالعشاق الخائبين[2]".

أما الوفاء فهو العالم الثالث في الذاتية الرومنسية على نحو ما تظهر في العالم الدنيوي، والوفاء هو العاطفة التي تربط التبعية والتواصل مع شخصية أخرى مع الاحتفاظ باستقلاله الذاتي، ويوجد الوفاء في العصور القديمة"، وقد أبرز شكسبير في مسرحية *الملك لير*، الوفاء الرومنسي، هذا الوفاء الحسي الذي تحتفظ فيه الذات – رغم إخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك – بحريتها واستقلالها، ولهذا فهو يلعب دورا كبيرا في أخلاق الفروسية – حيث لعبت فروسية الوفاء – في العصور الوسطى – دورا كبيرا في صياغة الملكية والحقوق والاستغلال الشخصي، وشرف الفرد، وقد يدخل الوفاء في نزاع مع الشرف، أو مع عاطفة الحب، أو مع أي ظروف خارجية وداخلية وموقف الفرد قد يتغير تبعا لموقفه، فمثلا الفارس الوفي لملكه يطيعه متى كان عادلا ويقاومه إذا كان ظالما، "ولهذا فإن الوفاء موقف متغير وليس ثابتا عند شكل معين، فالفرد قد يختار بين وفائه لشرفه، أو وفائه لملكه أو سيده، وهذا ما يؤكد في النهاية – استقلال الفرد[3].

ونلاحظ أن دائرة أخلاق الفروسية والتي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء، تمثل انتقال الذاتية من الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي، ولكن يبقى كل منهما مرتبطا بالآخر، ومن خلال هذا الانتقال اتسعت إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة، وتصوير العلاقات المتباينة للإنسان، وأصبح الفن يتغلغل في تفاصيل الحياة الإنسانية المختلفة وهذا ما يتضح في أعمال شكسبير التي صورت كثيرا من تفاصيل حياة الإنسان، بل أن الفن استمد من حياة المسيح كثيرا من الأحداث العرضية وصورها.

---

[1]نفس المصدر ص70
[2]نفس المصدر ص72
[3]نفس المصدر ص78

ج-الاستقلال الشكلي للمميزات الفردية وانحلال الفن الرومنسي :

بعد أن عرض هيغل للمرحلة الأولى للفن الرومنسي كما يتبدى في الجانب الباطني، في المجال الديني، ثم انتقاله إلى أخلاق الفروسية في المجال الدنيوي، في المرحلة الثانية، فإنه ينتقل في المرحلة الثالثة إلى تصوير الكيفية التي كان يتعامل بها الفن الرومنسي مع الجوانب الأخرى من الوجود الإنساني، الداخلي والخارجي، والكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة إلى حياة الإنسان الباطنية، فلقد تلاشت الموضوعات الدينية وتلاشت الفروسية أيضا – في هذه المرحلة - أصبح الإنسان ينزع إلى اكتشاف مصدر الذات وجوهرها في الآخر، في التنوع، في كل ما هو كائن ومتمايز عنها، أي في الجوانب المتناهية والعرضية فتم الانتقال عندئذ من الجوهري والديني والإلهي ثم الأساس التفسيري من حيث هو تعبير عن المطلق وعن الواحد إلى إبراز الخصوصيات العرضية والزائلة، ولذلك فقد عبر في رسم الصور الشخصية عن الرسم الدقيق والمفصل لسمات الإنسان في امتلائه الحيوي بوصفه انبثاقا عن روح الإنسان الصرف، ولهذا فإن هذا التطرف وهذا التحول الذي طرأ على الفن الرومنسي من خلال إبراز التفاصيل المتغيرة والسمات الدقيقة هو الذي أدى إلى انحلال الفن الرومنسي ومن ثم ميلاد فن حديث جديد وكأنما الفن قد فقد كل وظيفة وكل رسالة تاريخية في التعبير عن المطلق وتجسيده...إن القضية التفسيرية للجماليات الهيغلية تكمن في التأكيد على وظيفة الفن وغايته من حيث هو الارتقاء بالزائل والمحسوس إلى دائرة الفكرة وإلى دائرة المطلق من خلال شكل حسي يتحد فيه الشكل مع المضمون (البعد الصوري للفن).

وقد انحل الفن الرومنسي لأنه "حرص على تصوير أشياء بارزة وميتة، واعتمد على مهارة الفنان في إضفاء طابع رمزي خاص عليها، وقد أدى هذا إلى التحلل الباطني لمادة الفن وأدى إلى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزائه التكوينية[1]".

وعلى هذا النحو ومتى تم الفصل بين عناصر العمل الفن وأجزائه والفصل بين الشكل الظاهري للفن وأبعاده اللاهوتية الدينية من حيث هي تجسيد للمطلق تنحل الماهية الفنوية للفن ويختل توازنه ذا الصبغة التكوينية بين بعديه الأساسيين، الباطن والظاهر، البراني والجواني.

ويتحدث هيغل عن انحلال الفن الرومنسي – في المرحلة الثالثة من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية :

[1] نفس المصدر ص84

- أولها : يتحدث عن الاستقلال الشكلي للشخصية الفردية فالإنسان في هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالما مستقلا باذاته منفصلا عن الآخر ومنغلقا على ذاته فليس ثمة من عالم آخر بالنسبة إليه (للإنسان) سوى عالمة الخاص ونتيجة لهذا التصور الذي يكونه الإنسان عن ذاته، فإن هيغل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد استقلال شكليا – ويدرس في ثانيهما علاقة هذه الشخصية التي تمتع بطابع فردي واستقلالي نتيجة ظهور النزعة الفردانية والذاتية المتقوقعة على نفسها بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال، ثم يدرس في الموضوع الثالث : النتائج المترتبة على انعزال الإنسان عن المواقف والأحداث التي يمر بها، فيعرض للمظاهر التي تبدو غير مترابطة وتفصح عن انحلال الفن بنفسه، انحلال داخلي ليكون بالتالي، الفن الرومنسي، فن الخروج بالفن من دائرة الفن إلى دائرة أعلى وأعمق وليندثر المضمون الجوهري للفن وليختل التوازن بين الشكل والمضمون اختلالا نهائيا وتاما بحيث يصل الفن هنا إلى نقطة اللاعودة، فإذا كان الاختلال في الفن الرمزي أوليا نتيجة لفقر الفكرة فإن اللاتوازن والاختلال في الفن الرومنسي هو اختلال تام ونهائي نتيجة ثراء الفكرة وعليه ونتيجة لفقدانه الأساس التفسيري من حيث عجزه على التعبير عن المطلق بصيغة كلية تتجاوز البعد الحسي يسعى الفن إلى تصور الواقع المبتذل كما هو دون إضفاء أي طابع مثالي عليه ودون صبغه بصبغة روحية والإهية، بل هو يصور الموضوعات كما هي كائنة بالفعل، كما هي موجودة في عالم التناهي بخصوصياتها العارضة والفردية الخصوصيات النثرية التي تتعارض مع الخصوصيات الشعرية والتي تمثل جوهرية الممارسة الفنية، ومن ثمة يلجأ الفن إلى منحي جديد وتفردات لم يعهدها من قبل مثل الفكاهة والكوميديا والتي هي تشويه للواقع – وهذا يعني من وجهة نظر هيغل "نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون[1]" وكأنما الفن يفقد ماهيته الصورية (وحدة الشكل والممضون وأساسه التفسيري (كشف الحقيقة)...

ففي الموضوع الأول وهو الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية فيعرض هيغل لشكلين من أشكال الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية :

- أولها : هو شكل الشخصية الخاصة التي تنزع عنها كل تصور جوهري، مثالي وكلي، وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الضيقة والخاصة، دون أن تعبأ ودون أن تثيراهتماما بكل ما يخالفها فهي شخصية تتصرف في سلوكها بلا عقل ودون تفكير ووفقا لطبيعتها التي هي عليها،

[1]نفس المصدر ص87

وهي لا تستند إلى أي مبدأ أعلى ولا تبحث عن تبريرها في أي عنصر جوهري فالذاتية والشخصية ترتكز –هنا – إلى ذاتها الضيقة فحسب، وهذا الاستناد إلى الذات الضيقة في السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات وقد ينتج عنه أيضا هلاك الشخصية ذاتها حين تسير الشخصية وفق هواها. وهذا النوع من الاستقلال لا يتأتى إلا حين يتراجع الإلهي والجوهري والكلي في سلوك الإنسان إلى الخلف، وتتصدر النفس الإنسانية بهمومها الخاصة أهداف الحياة وقد رسم شكسبير شخصيات كثيرة تحدد لنا هذا النوع من الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية فنجد لدى مكبث[1] وعطيل وريتشارد الثالث شخصيات لا مكان لديها للتدين والأخلاق بالمعنى المحدد لهذه الكلمة في حياتهم، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح ديني للإنسان مع ذاته، بل "يسعون إلى تحقيق أهدافهم الخاصة ولا يرضخون لأي منطق سوى منطق أنفسهم وهواهم[2]" فمثلا شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها، هو الطموح، فلا يتردد في اقتراف الجرائم، من أجل تحقيق ما يريد، بحيث لا نستطيع أن نفصل بين الشخصية وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردي، ولهذا فإن الشخصية تتمتع باستقلالية مطلقة فهي لا تنصب" لأي صوت سوى صوت هواها وانفعالاتها فلا شيء يوقف "مكبث" عن تحيق هدفه فهو لا يحترم الآخرين بمن فيهم قداسة الجلالة الملكية، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه، وإنما هو مصمم على بلوغه هدفه ومسعاه دون أدنى اعتبار ودون احترام لأية حقيقة أو شريعة إلهية وبشرية وينتهي الأمر بهذه الشخصية التي تفتقد للأبعاد الكلية والجوهرية – إلى فقدان السيطرة على ذاتها لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص، فتتعثر في الواقع العيني وتسقط في قدرها المحايث لها وهو النهاية والهلاك المؤكد لأنه تطور داخلي ينمو مع الشخصية المستقلة بذاتها والتي لا تراعي أي شيء آخر غير هواها وانفعالاتها ومآربها الخاصة، فينتهي بها الحال إلى الهمجية والتحلل والانهيار، نتيجة لعدم السيطرة على النفس والحل الوحيد الذي يمكن لهذه الشخصية هو "التصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية، أي تعطي الفرصة لتفجر الجوانب اللانهائية في الشخصية بدلا من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية[3]".

---

[1] يرى هيغل أن جرائم مكبث ليست وليدة الساحرات، وإنما الساحرات السريرات هي التشخيص الشعري لإرادته العنيدة المتصلبة التي يردعها ضمير

[2] هيغل ،الإستيطيقا،الفن الرومنسي،مصدر سبقت الإشارة إليه،ص88

[3] نفس المصدر ص ص 88-89

- ***وثانيهما :*** هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية، التي تنطوي على ذاتها، بحيث لا تظهر أي من باطنيتها وجوانبها وداخليتها من خلال أي علاقة خارجية، فهي عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس وإظهارها وتطويرها، وهذه الشخصية هي عكس الشخصية التي أشرنا إليها سابقا والتي تنحصر في همومها الفردية الضيقة، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان في الشخصية الأولى، وإنما تنطوي على الذات، وبالتالي يعيب تفتحها الخارجي، وينعدم أيضا توكيدها العيني والمنظور، ومثل هذا النفس كالحجر الكريم الذي تنم بعض النقط البراقة عن وجوده ولكن بسرعة لمعان البرق، وهذه الشخصية العميقة اللامتناهية لا يحاول أن تعبر عن نفسها إلا من خلال الصمت المعبر، والأفعال المعزولة، البسيطة والساذجة التي لا تقصد أن يفهمها الآخرون، ولذلك فهي تتطلب من الفنان الذي يريد أن يصورها نبوغا عظيما، وموهبة كبيرة في الأداء، لأن هذه الشخصية لديها حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية في الظروف التي تحيط بها، وهي لا تترك ذاتها ونفسها تتوه في متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخاصة والأهداف المتناهية، لأنها منفصلة عنها، متجاهلة لها ولا تسمح لمشاعر الحب والكراهية أن تلهيها عما هي فيه. ولكن لا بد أن تأتي لحظة وتنفتح فيها هذه الشخصية، على الخارج من خلال عاطفة أشد تشد ذاتها إليها بقوة غير متوقعة وترهن بها سعادتها وشقائها، وتنتمي أروع إبداعات الفن الرومنسي إلى هذه الفئات من الشخصيات ولا سيما في إبداعات شكسبير مثل شخصية جوليت Juillet التي تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة بكل أوراقها المطلوبة، وكأنها – أيضا ينبوع داخلي انبثق فجأة وأظهر مضمونه إلى الخارج، ويظهر أيضا في شخصية ميرا ندا في مسرحية العاصفة لشكسبير (أيضا)، بطلة شيلير، ونلاحظ في هذه الشخصيات السابقة أن الحب يؤلف بينهما ويمثل بالنسبة إليها ولادة روحية ثانية ومدخلا إلى العالم وكشفا لجوانبها الداخلية الخاصة. "وهذه الشخصية تكون أسيرة للصراع بين داخلها والعالم الخارجي، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجي فإنها تعجز عن اتحاد قرار معقول حين تواجه أزمة ما، ويظهر هذا واضحا في شخصية هاملت[1]".

ويتبين ويتضح لنا من الشكلين السالفين واللذين يتبدي فيهما الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية، إن الطباع الفردية للإنسان تقدم حقلا واسعا للتمثيل الفني، ولكن على الفنان – في اختياراه لهذه الشخصيات – أن يتجنب الوقوع في خطر التسطيح ومن ثمة إنتاج أعمال فنية

---

[1] نفس المصدر ص ص 94-95

جوفاء، ولهذا كان عدد الفنانين الذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلا وبعد أن وصف هيغل الكيفيات التي تتحلى بها من استقلالية فردية في الباطن والداخل فإنه يرصد علاقاتها بالخارج، أي موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التي يخوضها، ويرى هيغل أن الطريقة التي تتصرف بها الذات الداخلية بصفة عامة تتصف بطابع المغامرة في إطار الواقع العيني، والمغامرة هنا تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهري الخارجي وانكفائه على ذاته، ونتيجة لتناقضه مع الواقع الخارجي، البراني، ولذلك يستحيل عليه (الروح) الاتحاد مع الواقع الخارجي وتأليف كل واحد ولهذا تبدو الصراعات بالنسبة للشخصيات الفردية ذات الاستقلال الذاتي معقدة ومتشهبة ولهذا يأخذ الانسحاب جانب المغامرة، "ولهذا أيضا تبدو الأعمال البشرية، وكأنها تخضع للمصادقة مع الواقع الخارجي واتفاقاته العارضة[1]" والمثال الشهير الذي يقدمه هيغل لشرح جانب المغامرة الذي يميز الفعل الإنساني في هذه المرحلة هو الحملات الصليبية وتنبعث فكرة (الحملات الصليبية) من حرص العالم الرومنسي على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهي نشر المسيحية وإيقاظ روح الجماعة وإطلاقها – وقد أعقبت هذه المهمة في العصور الوسطى مهمة الفروسية وإجلاء العرب والمسلمين – بوجه عام – عن البلاد المسيحية، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف إلى الاستيلاء على الأماكن المقدسة ولكن هذا الهدف لم يكن إنسانيا، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة، بل كان هدفا ينبع من طموح أفراد بعينهم، والحملات الصليبية – من وجهة نظر هيغل هي مغامرة للعصر الوسيط المسيحي، مغامرة عجيبة ومتنافرة، يمكن إضفاء طابع روحي عليها، ولكن ليس لها هدف روحي حقيقي وذلك فهي تخدع المسيحيين بأعمالها وصفاتها، وذلك لأن الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان هدف خارجيا، خاويا من كل مضمون، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها – في نفوس المؤمنين، وليس في قبره، أو في الأماكن الحسية لمقامه الزمني، "ولهذا فالهدف الروحي للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف الدنيوي، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الأهداف الدنيوية في غزو الأماكن الخارجية بذرائع دينية[2]".

---

[1] نفس المصدر ص 101

[2] نفس المصدر ص103

وقد انعكس هذا التناقض على الطباع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية، وهذا نجد التناقضات متراصة جنبا إلى جنب، وهكذا انحط الورع إلى فضاعة همجية وقد عبر عن هذا فرنسوا ديس ساكر بيان (1768-1848) في كتاباته "*عبقرية المسيحية*" عن ضلال المسيحية وزعم أن المسيحية لا بد أن تتبرأ وتبرأ وتشفى منه كي تعود إلى الحياة المليئة والصحية للواقع العيني، لأن هناك هدفا أسمى لا بد من تحقيقه في داخل الإنسان، وهو تحرره الداخلي الخاص وقد حاول دانتي في *الكوميديا الآلهية* أن يعبر عن هذا من وجهة نظر العالم الكاتوليكي وهو يقودنا عبر الجحيم والجنة، وبالرغم من أن هذا العمل يتسم بطابع كلي متلاحم إلا أنه غني بالمشاهد الغريبة والمغامرات "وهو يعرض علينا عدد لا متناه من الشخصيات الفردية في خصوصياتها ويصدر عليها أحكام الإدانة والبراءة ويعطي لنفسه الحق في إرسال أي إنسان إلى الجحيم أو إلى الجنة[1]".

وهذا السعي وراء المغامرات نتيجة لأهداف خيالية لا تمت بصلة إلى الواقع، لأن مصدرها هو الخيال الذاتي الذي يظهر في أعمال وتخلق مواقفا يهيمن عليها الطابع الكوميدي وبذلك نشهد انحلال الفروسية وهذا ما نجده في أعمال ***لودوفيكوار يوستون Ariosto*** الشاعر الإيطالي (1474-1533م) مؤلف ملحمة *رولان الحانق* وفي عمل سرفانتس *(دون كيخونة)* حيث يصور التعارض الهزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق ينبع من طبيعة هذا العالم، وبين نفس متوحدة تريد وتزعم إعادة خلق العالم من خلال الفروسية، ويثنى هيغل على سرفانتس بل ويشبهه بشكسبير لأن سرفانتس Cervants عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكريمة وغنية بالعطاء الروحي، وعرف كيف يحرك فينا الاهتمام الحقيقي به ودون كينونة – رغم الطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها – واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدي ولكن هذه الثقة – بخصال وسمات طبيعية في منتهى الجمال، تمت بصلة إلى العبقرية وبينما يسعى سرفانتس إلى السخرية من الفروسية الرومنسية ومن موضوعها بشكل يكشف عن تناقضاتها نجد أريستو الإيطالي يكتفي بالضحك السهل ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوته النواة التي تلتف حولها كثير من القصص الرومنسية اللطيفة، الغرض منها إبراز القيمة الحقيقية للأشياء والتي تأخذ مظهر كوميديا، ويعني هذا كله انحلال الرؤية الرومنسية للعالم، وفي الأشكال الفنية التي قدمت الوضع الكوميدي الذي تبدو عليه أخلاق الفروسية الرومنسية وسط

---

[1]نفس المصدر ص 105

هذا العالم الجديد، الذي لم يعد يخضع للمصادفة وتقلباتها وإنما يخضع العالم الجديد لنظام مستقر، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة، "ولذلك حلت الشرطة والمحاكم، والجيش والحكومة محل الأهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان[1]" وبحكم هذا طرأ على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق. فأصبحوا أفراد يعارضون بحبهم وشرفهم وتوحدهم – النظام القائم والواقع النثري الروائي من أجل عالم أفضل، ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم، أو تحسين صورته على الأقل والتي تتنافى مع الفرد وتقهره.

ويمكن أن نتساءل كيف تم انحلال الفن الرومنسي فعليا من الداخل ؟

يرى هيغل أن من أهم أسباب انحلال الفن الرومنسي من الداخل وقوعه في المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي مهما كان هذا الواقع تافها ونثريا، ويحاول الفن إضفاء الطابع النبيل على كل الأشياء العادية الموجودة في الواقع الراهن، وهكذا تم إنتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف وتريد العودة إلى الطبيعة وتعتمد وصف الأشياء العرضية والبسيطة والجزئية والمباشرة والمتجردة من الجمال الذاتي، ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال أعمالا فنية جميلة لنثرية موضوعاتها ولا يمكن أن تكون فنا حقيقيا يمكن أن يتقبله أحد، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة في وصف هذه الموضوعات، بحيث تبدو مثيرة للاهتمام وقابلة للإدراك الإنساني، ولكن رغم هذا يتحفظ هيغل في إطلاق صفة الفن بالمعنى المحدد لهذه الكلمة على هذه الإبداعات الوصفية، ولكنه يستثنى من ذلك فن الرسم الهولندي والذي رغم أنه يكتفي بوصف الحياة اليومية للشعب الهولندي إلا أنه يسعى من وراء كشف الظاهر والبراني ووصف المظاهر العادية للحياة اليومية الهولندية إلى الكشف عن الطابع الجواني والداخلي العميق لروح الشعب الهولندي فالفنان (الهولندي) لا يقدم لنا وصفه الذاتي للمظاهر الخارجية الراهنة، وإنما يكشف عن باطن شعبه الذي ينتمي إليه. ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندي أننا أمام خطاب آخر ولغة أخرى هي الموسيقى الموضوعية وليس مجرد وصف ذاتي يظهر به الفنان موهبته الفائقة وعليه فإننا نكون أمام أعمال فنية شاعرية وشعرية يتحد فيها الظاهر بالباطن والشكل بالمضمون والحس بالروح. "والفنان لا يطبق هذه الذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب وإنما على المضمون أيضا ولهذا يسقط الفن الرومنسي في الفكاهة الذاتية وهي أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومنسي بشكل خاص.

[1] نفس المصدر ص 110

وفي الفكاهة لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون روحي موضوعي، وإنما الغاية الأساسية والهدف الرئيسي والأساسي هو حضور الفنان أولا وإبراز ذاتية، ولذلك فهو (الفنان) يترك ذاتيته في العمل الفني تجمع بين أشياء جديدة لم يعهدها عند الفنان الإغريقي الذي يعطي القيمة أولا للعمل ولإبرازه وكأنه يختفي في صميم العمل الفني لإظهاره في مظهر الفن الجميل وهذه الأشياء الجديدة بالنسبة للفنان الرومنسي إنما تثير الكوميديا، ويلغي الفنان في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ولذلك يصبح العمل الفني والتمثيل الفني على وجه الدقة – أشبه باللعب بالأشياء من خلال تشويهه وقلبه لموضوعات، ومن ثمة وكنتيجة لهذه المعطيات فإن الفنان كثيرا ما يقع في الجوانب السطحية إذا ما ترك القيادة لسخريته ولذاتيته على حساب المضمون وعلى حساب الموضوع الذي يتناوله وبالتالي على حساب العمل الفني ذاته، ولا يعني هذا رفض هيغل لفكاهة لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي إلى انحلال العمل الفني ذاته من الداخل وإلى السطحية في التمثيل الفني وبين الفكاهة التي تخدم العمل الفني لأنه ليس فيها غلو ولا إسراف مثل تلك التي نجدها لدى شتيرن Sterne (1713-768) وهكذا نصل إلى نهاية الفن الرومنسي أو بالأحرى انحلاله وظهور الفن الحديث، فن تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ والانصياع للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك، أو لهذا الشكل او ذاك، "التكون (ذاتية الفنان هي المسيطرة على كل منهما، مع الاحتفاظ بكامل حريتها في الاختيار والابتداع[1] .

ويرى مارك جمناز أن هذه النهاية أو الانحلال للفن الرومنسي هي نهاية ضرورية وطبيعية ومنطقية نظرا لتاريخيته الطويلة فهو يمتد من الغرب المسيحي – والذي عرف عصره الذهبي في القرون الوسطى – إلى حدود بدايات القرن التاسع عشر "ونظرا لهذه الفترة الزمنية الطويلة فقد شهد الفن الورمنسي معرفة كل الأشكال والمواضيع على اختلاف درجاتها حيث أمكن للفنانين صياغة مختلف التمثلات الفنية وصياغتها بدرجات مختلفة وأمكن لهم تناول كل المضامين الممكنة حسب اقترابها أو بعدها من توكيد الطلق[2]".

---

[1] نفس المصدر ص125

[2] *Marc Jimenez, l'Esthétique contemporaine.*
« Tendance et enjeux » l'esthétique classique : paris Klincksieck 1999 p.26.

وعليه فإن ما آل إليه الفن الرومنسي كانت نتيجة حتمية لهذه الزمنية ويؤكد جمناز أن انحلال الفن الرومنسي لا يعني موته ونهايته وإنما يعني ميلاد فن جديد يقوم أساسا على "التفكير والتأمل الذي يرافق من الآن الإبداع الفني[1].

وعليه فإن الفن لم يمت من حيث هو إبداع إنساني ومن حيث هو فعل يعبر عن ذاتية الفنان وعبقريته وحريته وإنما هو "فقد أحقبته في الوجود[2]".

وهذه الأحقبة في الوجود التي فقدها الفن لا تعني إطلاقا أن الفن قد أندثر ودفن وأنه لم يعد للفنانين أي مجال للإبداع وللإنتاج الفني وإنما تعني بالأساس أن الفن لم يعد الفضاء الذي تسكنه الفكرة والحقيقة ولم يعد المجال الذي تعبر فيه الشعوب عن وعيها وإدراكها للمطلق وتصورها له ولم يعد مضمون الفن ذاك المجال الديني اللاهوتي والذي أنشأه الفن ذاته من حيث أن الفن هو الذي أنشأ مضمونه في مرحلة تاريخية معينة وفي حضارة عينية هي الحضارة اليونانية إذ أنشأ الفنانون اليونانيين آلهتهم وفق تصور فني وأسلوب فني يتحد فيه الديني بالفن والجمال بالروحي ولذلك كان الفن الإغريقي بمثابة ديانة حلولية جمالية يكون خلالها الفن جميلا بإطلاق ويستقيم في أشكاله وخاصة في فن النحت التوازن التوازن بين الشكل والمضمون.

وعليه فإن موت الفن ليس موتا صريحا في المدونة الهيغلية وإنما هو انحلال واختلال في التوازن بين الشكل الحسي للفن ومضمونه الروحي يتجلى أساسا في الفن الرومنسي والذي يقول عنه النقاد والباحثين في الجماليات، "إنه فن الخروج من الفن[3]" لما آل هذا الفن إلى الفكاهة والهزل لأن الشكل الفن قد انحل من الداخل واختل بذلك التوازن بصفة نهائية ومطلقة، فإذا ما اعتبرنا أن الاختلال الحاصل في الفن الرمزي بين الجواني والبراني بمثابة الاختلال المبدئي والتاريخي والأولي سرعان ما يتحول إلى توازن مطلق في الفن الكلاسيكي الإغريقي، فإن اللاتوازن بين الظاهر والباطن في الفن الرومنسي يمثل نقطة اللاعودة فهو اختلال نهائي لا يقدر الفن نظرا لطابعته الحسية – أن يقومه ويصلحه، ومن ثمة فإن الفن ينحل من الداخل ويحتضر من الداخل، أي أنه يحمل في ذاته بوادر عجزه عن التعبير عن الحقيقة وعن المطلق في أسمى صورها ولذلك ستستأنف الفلسفة مضمون الفن لكنها ستمنحه (المضمون) الشكل الأرقى والأسمى وهو اللوغوس.

---

[1] Ibid p.27
[2] Ibid p28.
[3] *Luc Ferry : Homo Aesthetics* op.cit p.194.

إن الروح انكفأ إلى ذاته وارتد إليها في الفن الرومنسي ومن ثمة أضحى مضمونه باطنية الذات ولا تنهايها ووعيها العميق بكينونتها ولذلك أضحى الهدف هو هذا المضمون بما يمثله من عواطف واختلاجات النفس فلقد أصبح الإلهي روحا بذاته ولذاته ذلك أن الوجود الحقيقي للروح لا يحصل في المادة، أي في الشكل الحسي وإنما يتحرر ليجد في العالم الباطني، العالم الذاتي (عالم المشاعر والانفعالات) كما أصبحت الفكرة في الفن الرومنسي أثرى وأرقى مضمونا مما كانت عليه في الكلاسيكية الإغريقية.

ولعل العامل الفاصل والحاسم في انحلال الفن في الرومنسية هو أن المسيحية بما هي دين التوحيد تجسد الإله كروح مطلق وكلي أي باطنية روحانية خالصة لا تتأتى من الوجود الحسي، العيني والمباشر، أي من الصورة والجسد الإنساني وعليه فإن الجانب الإلهي قد انتقل من طور الوجود في ذاته وإلى طور الوجود بذاته (الوجود المطلق) الذي يتعين في صورة المسيح فيصبح التأليف بين الإلهي والإنساني تأليفا أرقى مما كان عليه في الفن الكلاسيكي بما هو فن الوحدة العضوية المباشرة بين الإنساني والإلهي في المادة الحسية و في شكل الجسد الإنساني، أما الفن الرومنسي فإنه يفلت من التحديد الكلاسيكي ليعبر عن اتحاد تاريخي، روحي وحقيقي ذلك أن رؤية العالم الإغريقي هي رؤية فنية بالأساس فقد أنشأ الإغريق مضمون فنهم بأنفسهم، فهم الذي أنشئوا آلهتهم ولذلك كانت هذه الرؤية وهذا التصور فينا جماليا – دينيا يحكمه مبدأ الوصل والوحدة بين الشكل الفني الجمالي والمضمون الروحي اللاهوتي ومن ثمة فإن الصراع بين الآلهة الإغريقية كان صراعا فنيا ولذا جسد الفن الرومنسي المثال بما هو الفكرة وقد تجسدت في واقع فردي عيني ومباشر لا يحكمه الانفصال بين مكونات أجزائه أما رؤية العالم الرومنسية فلم تكن رؤية فنية حيث أن الفن الرومنسي لم ينشئ مضمونه ذاتيا بل أن هذا المضمون والذي يتمثل في أبعاد دينية معينة كولادة المسيح وآلامه وموته وبعثه قد حدث فعلا أي أن هذه الأحداث هي بالأساس إحداث تاريخية لا يستطيع الفن أن ينشئها بل إن مهمته هي في التعبير عنها فحسب ولذا أيضا كان الانتقال من الفن الرمزي إلى الفن الكلاسيكي انتقالا فنيا ولذا يمكن القول أن الفن الكلاسيكي قد ولد من الفن الرمزي وعليه كان الفن الكلاسيكي بمثابة تصحيح مسار الرمز بتحوله من الطابع الجليل للفن إلى الطابع الجميل له أي الانتقال من مرحلة البحث عن المفهوم الحقيقي للفن إلى مرحلة التحقيق الفعلي له وكأنما الجمال الفني لم يولد من عبث ولم يكن مجرد مصادفة عينية تاريخية بل هو انجاز تحقق عبر مراحل وتطورات تاريخية

كان فن النحت بمثابة فن التوازن الذي يجسد ماهية الجمال، أما الانتقال إلى مرحلة الفن الرومنسي فإنه كان انتقالا ذاتيا لهذا الفن حيث أنه لم يولد مباشرة من الفن الكلاسيكي وإنما ميدلاه تحقق بفضل نشأة ممضون منفصل عنه ولم يكن له أي دور وأية فاعلية في تحقيقه.

إن انحلال الفن الرومنسي يعني أن الفن قد فقد ماهيته الحقيقية، أي تعريفه الصوري من حيث هو وحدة تامة ووفاق بين الظاهر والباطن، الشكل والمضمون وهو ما يجسد تاريخيا في لحظة زمنية هي لحظة الفن الإغريقي من حيث هو فن جميل، لأن الجمال هو تجسد الفكرة تجسيدا حسيا يحصل خلاله التطابق التام بين مكونات الأثر الفني، كما أن انحلال الفن الرومنسي يبرز أيضا انحلال الوظيفة التفسيرية للفن من حيث هو تجسيد للإلهي وتمظهر له وعليه فقد الفن رسالته التاريخية من حيث هو نمط معرفة ومبدأ حسي للوجود، وعليه أيضا نظرا لقصوره الذاتي فإنه لم يعد باستطاعته الفن الربط والوصل بين الذات وتموضعاتها، بين الفكرة وتجلياته، فقد كف الفكر عن سكونه في الأشكال العضوية والحسية المباشرة فكأنما الفن الرومنسي يخرج بالفن إلى دائرة أخرى ويدعو الوعي أمام مرحلة جديدة أما تطور جديد للروح المطلق أمام مجال قادر على أن يعبر عن المشاعر الباطنية والمضامين الروحية وهو مجال الدين المسيحي والذي يجد حقيقته هو الآخر في الفلسفة أي في الشكل الأرقى والنمط الأعلى للمعرفة وهو الفكر، العقل والوغوس وكأنما الهيغلية تعود هنا إلى البدايات الفلسفية التي تفصل بين الفن والفلسفة، بين الجميل والحقيقة، لكن هذا الفصل يقر صراحة أن الفن لا يمكن أن يكون سوى محاكاة لواقع مثالي أو طبيعي ومجرد قول للوجود وللكائن، أم الفصل الهيغلي بين الفن والفلسفة فهو فصل منطقي وضروري، فصل يقر بفاعلية الفن فهو يمجده ويقر بالنزعة التفوقية له من حيث هو تعبير عن الفكرة لكنه ليس النمط الأقصى لها ومن ثمة جاء الفصل والثاني الفلسفة في مرحلة ما هي مراحل التطور المنطقي والتاريخين الذاتي والزمني للروح المطلق وهي المرحلة القصوى لقول الوجود وبالتالي يكون الفن من حيث تجسيده للمطلق لقول الوجود وبالتالي يكون الفن من حيث تجسيده للمطلق تجسيدا حسيا جزء من تاريخية الفلسفة ذاتها في سعيها للكشف عن الفكر وبذلك نكون قد تجاوزنا بالفن الرومنسي الطفولة الإنسانية حيث تكون الألوهية بحاجة – في هذا العالم الرومنسي المسحي – لشكل حسي وبالتالي فهي ليست بحاجة للفن، ومن ثمة أضحينا نعيش في حضارة المفهوم والعقل والتفكير والتأمل التي "يخول لنا تخطي المجال الحسي المباشر، تخطي الفردانية الإغريقية الجمالية والبحث عن الحقيقة في

الفكر الشمولي. ولتتخذ الحضارة الحديثة أبعادا فالصلة عن الفن ولتسيطر بالتالي الملكات الذهنية، العقلية والفكرة على الملكات الحسية والغريزية. **هذه السيطرة للمقولات والمفاهيم هي التي تمكننا من عقلنة الفن والتأمل فيه وفي تاريخيته حيث يصبح موضوع الذوق الفني ثانويا.**

أن الروح بانحلال الفن تكون قد تجاوزت موضوعيته ليتجه الروح من الوعي في الذات إلى طور المرحلة الأهم وهي الوعي بالذات، ذلك أن تطور الفكرة (Idée) وثرائها يفترضان منطقيا تجاوز المرحلة الحسية الشكلية، *ومن هذه الزاوية فإن طبيعة* الروح وتطوره هي التي تفترض وتفرض ديالكتيكيا النسق الفلسفي والذي يكون فيه الفن شيئا من الماضي أي انحلاله فصلا طبعا على "أن الفن يحمل في ذاته بوادر انحلاله والنقلة إلى أشكال أسمة وأرقى[1]" وهو ما يؤكد أيضا "تاريخية الفن وتاريخية الحقيقة[2]"، الفن تاريخي لأن الجمال تجسد في لحظة ثابتة هي لحظة الفن الإغريقي، والحقيقة تاريخية لأنها تتجاوز تمظهرها الحسي والفني، كما أن الفن يشكل خطابا ولغة فيها الدال وهو الشكل والمدلول وهو المضمون.

ومما يؤكد تاريخية الفكرة هو "أن الروح قبل أن تصل إلى تحديد مفهومها كروح مطلق واع بذاته ومرتد إليه يخوض كفاحا" طويلا ورحلة شاقة لأجل تحقيق هذا الهدف[3]".

ولعل المفارقة التي تتجلى من خلال "انحلال" الفن هي أن مضمون الفن الرومنسي هو أرقى من مضمون الفن الكلاسيكي، حيث أصبحت الفكرة (Idée) غنية وتحتل درجة أسمى وأفضل مما كانت عليه في الفن الكلاسيكي وإن الروح قد ارتد إلى ذاته وأصبح وعيا بالذات وللذات لكن من الناحية الجمالية فإن الفن الإغريقي يجسد هذه الوحدة عينيا ومع هذا تظل هذه الوحدة، وحدة المتناهي واللامتناهي تظل عند الإغريق سيئا في ذاته ولهذا السبب فإن الروحي يجد في جانبه الحسي عند الإغريقي تجلية الجمالي الأرقى للتجلى بالتالي التجربة التاريخية الجميلة والعميقة والوعي الأدق بالجمال عند اليوناني والذين يجسدون ما اصطلح على تسميته بالمعجزة اليونانية بامتياز حيث تجمل الإنسان اليوناني ميلاد فينا ذاتيا يترجم عن الآلهي والأزلي.

---

[1] Ibid p.184.
[2] Ibid p180.
[3] Ibid p197.

والثابت أن انحلال الفن يمثل نقلة من الموضوعية الفنية الشكلية إلى الباطنية الذاتية وبالتالي النقلة والتطور من الفن إلى الدين[1] ومن الحضارة الجمالية إلى الوعي الديني العميق، أي المرور من الفن اليوناني إلى الدين المسيحي والذي يعتبره هيغل دين التوحيد وحقيقة كل دين وحيث يضمحل الحسي ليفسح المجال للروحانية المجسدة في الوعي الباطني الذاتي والشعور بالورع والتقوى والطمأنينة" وحيث نشعر أن الألوهية لم تعد بحاجة" للشكل الحسي ومن ثمة للفن فهي روحانية خالصة تتجسد في الوعي الإنساني" حيث نتعرف على الإله المطلق كروح ونعلم أن الإله يجد في هذا الروح مبدأ وجوده. ومن هنا نفهم كيف أن الحضارة الإغريقية هي ديانة جمالية وأن الحضارة الغربية المسيحية – حيث يكون الإله روحا مطلقا – تتميز ببعد المسافة عن الفن ولذا تستوجب الحضارة الحديثة فهما عميقا وتأملا وتفكيرا أي تستوجب فلسفة الفن يم يكن الإغريق بحاجة إليها[2]".

وتستوجب حضارتنا اليوم فهما عميقا للفن وإخضاعه للتأمل والنقد لأنه لم يعد بوسعنا أن نحيا في الفن، أن نعيشه كما هو، وأن نظل مرتبطين به في وحدة عضوية وأن تكون علاقتنا به علاقة داخلية إذ أضحت علاقتنا به علاقة خارجية وهو ما يدل على أن كل حضارة وكل ثقافة تاريخية تشكل كلا عضويا مغلقا تتوحد مكوناته ولا تنفصل إلا إجرائيا وإن كل ثقافة تمثل رؤية حياتية وتصور للوجود ومتى كان الفن بالنسبة للإغريق تصورا للمطلق وإنشاء مضمونيا له ومتى انحل الفن في عصرنا وأضحى مجالا للتفكير والتأمل والنقد الفلسفي فإنه لا يمكن لنا بأي حال من الأحوال أن نحيا في عوالم الفن كما هو الحال عند الإغريق والمصريين فكأنما فقد الفن كل مضامينه الروحية وحيويته وجماله وخصوصياته وكأنما ضرورته قد اضمحلت، وكأنما وجوده أضحى ثانويا للمتعة المباشرة فقط عكس زمن الإغريق ليصبح الفن لدينا موضوعا للأحكام القيمية التي تتناول المضمون ووسائل التعبير الفن وأشكاله، ومن ثمة فإننا نبدو اليوم في أمس الحاجة إلى فلسفة الفن، هذه الفلسفة الفنية والاستيطيقا لم تكن الحاجة أكيدة لها بالنسبة للحضارات القديمة، الكلاسيكية، الإغريقية والتي كانت خلالها الممارسة الفنية بمثابة "امتلاء" الكيان ولذا فإن المجال الخاص بالروح أضحى الجوانية الذاتية اللامتناهية عوضا عن الشكل الحسي.

[1] Ibid p.201.
[2] Ibid p.202.

وما يمكن التأكيد عليه أن رؤية العالم الرومنسية لا تجعل المطلق محددا بمثال وبأشكال مثالية وإنما مجسدا في الأنفس الفردية فتحصل المصالحة بين الإلهي والإنساني وهذه المرحلة من الفن (الفن الرومنسي) هي التي تتزامن مع التحول والانتقال من الديانة الجمالية الكلاسيكية الإغريقية إلى دين الوحي أي إلى الديانة المسيحية المزلة، ذلك أن الفن الرومنسي يولي الأولوية المطلقة للمضمون ولا يعد وأن يكون الشكل سوى زخرفة وظهرها لا يكتسب أي استقلالية أو قيمة في ذاته. وبالتالي فإن الرومنسية الفنية تعلن عن القطيعة التامة والنهائية بين الباطن والظاهر، بين الشكل والمضمون، فلئن جسد الفن الكلاسيكي الحضور والتمثيل المتطابق والمتميز والتوافق الجمالي الحسي بين الإلهي والطبيعي، بين الجسد والنفس أي بلغة هيغلية تطابقا وتوافقا تاما بين الإلهي والطبيعي، فإن الفن الرومنسي يلغي هذا التوافق ويبتره بما أن الخارج قد ارتد على الذات ولم تعد الطبيعية المثال الأرقى الذي يؤلف مع الإله الوحدة الجوهرية والأساسية وعليه فقد سعى الروح في الفن الرومنسي إلى تمثيل وتمظهر أرقى ووجد في الدين المسيحي بما هو دين منزل مضمونه الجوهري فلقد تملص الروح من كل تحديد خارجي وارتد على ذاته فهو لم يعد يسعى إلى إضفاء المثالية على الطبيعة، ولم يعد العنصر الحسي والشكل الخارجي الفضاء الأمثل لتحقيق المضمون وتجليه، العنصر الذي يحصل فيه الاتحاد الأرقى والأسمى بين الداخل والخارج كما هو الحال في الفن الكلاسيكي والذي يعي من خلاله الروح ذاته من خلال التمثيل الأصيل الذي ينشئ واقعا فرديا وجوهريا بالروح من خلال تعينه في الظاهر والخارج.

إن الطبيعي لم يعد إذا الوسيلة الأكثر علوا وقيمة في التعبير الإلهي فقد أصبحت الطبيعة ذات طابع عرضي رمزي مقارنة بالباطن والذات أو لنقل مقارنة بالذات الداخلية والتي أضحت جوهرية ورئيسية في الفن الرومنسي "...الطبعة أولا تتعرى، بالفعل من طابعها الإلهي وتفقد البحار والجبال والوديان والسيول والينابيع والزمان والليل وكذلك سائر سيرورات الطبيعة، قيمتها كوسائل تمثيل المطلق وكأجزاء مكونة مله[1]".

وعلى هذا النحو فإن التمظهرات الطبيعية وتشكيلاتها المتباينة والمتعددة والمتنوعة لم تعد قادرة على أن تعبر عن خصوصيات وسمات "إله من الآلهة[2]" ولئن شكل عنصر تعدد

---

[1] *هيغل : الفن الرومنسي*، ترجمة جورج *طرابيشي*، دار الطلبة بيروت ص.16.
[2] يتميز الفن اليوناني في تمثيلاته الفنية بتعدد الآلهة والنزعة التشبيهية

الآلهة مضمون الفن الكلاسيكي اليوناني، فإن الفن الرومنسي هو على خلال ذلك فن التوحيد والإطلاقية، أما التوحيد فهو أن الفن الرومنسي بات لا يعرف سوى إله واحد وروح واحد يعرف ذاته معرفة مطلقة وتحقيق المصالحة الحقيقية مع ذاته، مصلحة ينتفي فيها كل طابع عرضي وزائل وفان.

أما الاطلاقية فهي أن هذا الفن قد اتخذ من تاريخ المسيحية مضمونا له في الغرب المسيحي من القرون الوسطى إلى الثلث الأول من القرن التاسع عشر، وعليه فإن الفن الرومنسي يشكل الحقبة التاريخية الفنية الأكثر امتدادا والأكثر حضورا.

فلقد أدرك الروح إذا أن السبيل إلى المعرفة الحقيقية لن يكون ممكنا ولن يتحقق فعلا إلا بالانكفاء إلى ذاته والارتداء إليها، والكف عن طلب هذه المعرفة في العالم الحسي والخارج، ومن ثمة البحث عن ترابط والتحام أكثر عمقا وتوافقا أكثر باطنية مع داخليته : أنه التطابق مع ذاته والذي لن يحصل إلا في العالم الروحي الذاتي، عالم خاص بالروح ويولائم طبيعته وخصوصيته بما تتضمنه وتحتويه من انفعالات وعواطف ومشاعر حميمية، وعليه فإن الجمال اليوناني بما هو جمال فني مثالي وأصيل لا يحقق المطالب الجوهرية للروح ولا يمكنه من إدراك ذاته وفهمها لأنه لا يدرك العالم الخاص بالروح فيكون إذا المثال اليوناني للروح مؤقتا بالنسبة إليه (الروح) سيزول وتنح لهذه الكلية المثالية البسيطة وتصير كلية مزدوجة، كلية الذاتي والباطن من جهة، ولكية الظاهر والخارج من جهة ثانية، وهما كليتان متباينتان منفصلتان، إذ أن الجمال في شكله المطابق تمام المطابقة للمضمون لا يمثل الغاية الأساسية، الجوهرية والسامية للفن الرومنسي، إذ أن الجمال الحقيقي هو الجمال الروحي، جمال الباطن والجواهية وليس جمالا تظهر في الخارج وعليه تكون الجمال الرومنسي ذاك الذي يكشف عن الذاتية الباطنية أو الداخلي، وهو ذاك الذي يحقق الوحدة أو الاتحاد التام بين الله والإنسان، فهو تأليف من طابع جديد لم بعهده الفن الكلاسيكي، فإذا ما حصل التوافق والتطابق بين الإلهي والطبيعي في التمظهرات الخارجية في الفن الكلاسيكي.

فإن هذه الوحدة ستحصل داخل الذات أي في الباطن، لقد أضحى المطلق روحا خالصا في الفن الرومنسي بما هو فن المصلحة بين الله والإنسان، أو لنقل فني التأليف الحقيقي بينهما تماما كالدين المسيحي.

والإنسان لا يطرح نفسه على أنه محض إنسان ذي طابع إنساني مضح، وأهواء محدودة وغايات وانجازات عارضة وذي وعي بالله، وإنما على أنه هو الله ذاته، الواحد والكلي فلقد حل الباطن محل الظاهر واتخذ الإنسان الموقع الذي اتخذته الطبيعة والتي لم يعد باستطاعتها وإمكانها أن تعبر عن داخلية الروح، إذ أن المظهر الحسي لا يشكل التجلي التام والنهائي والكامل للروح، ومن الاستتباعات المنطقية لهذا الارتداء إلى الذات هو أن الجمال لم يعد أمثلة للشكل الموضوعي، أي إضفاء الطابع المثالي على الشكل الموضوعي، وأن هذا الشكل لم يعد ترجمانا وعبيرا كما يختلج النفس والروح في جوانبها الباطنية والجوانية، وإنما أضحى الفن الرومنسي مكتفيا باللجوء إلى الخارج وإلى الواقع المباشر بكل نواقصه وأبعاده النثرية_والخروج به من دائرة الزمن العارض إلى اللاتناهي والخلود ما دامت الغاية الأساسية هي التصالح الباطني للروح ويبرز هذه التوجه الجديد للفن الرومنسي في فن رسم الوجوه من خلال النسخ الحرفي للقسمات والأشكال كما توجد عليه في حالتها الأصلية والطبيعية، وبكل ما فيها من نواقص وعيوب، أي دونما محاولة أو مجهود للتخفيف أو للتقليص من حدة وحضور هذه الجوانب العرضية والنثرية لأن الظاهر أو الشكل لا يمثل سوى زخرفة وإكساء لمضمون أعمق بكثير فالمدلول هنا يتمتع بمكانة أكبر وخطوة أمتن من الدال والذي يفقد في الفن الرومنسي كل أهمية ومكانة ذاتيتين، إن اللاتناهي والباطنية الذاتية تشكلان اللحظة الجوهرية في الممارسة الفنية فالتمثيل الخارجي يصبح غير ذا شأن وتنعدم قيمته ويفقد كل أهمية وعلى هذا النوح فإن كل الأشياء الطبيعية يمكن أن تشكل مواضيع للأثر الفني ويمكن أن تمثل كل القيم (الخير والشر، القبح والجمال، الحقيقة والخطأ) وكل الأشكال والأحجام مناسبات الباطنية الذاتية في لاتنهايها وفي حريتها المطلقة وعبقريتها غير المحدودة : أن المواضيع الفنية أضحت مجرد شكل حاو لمضمون متمايز عنه والمدلول منفصل عن الدال، إن أي موضوع يصبح قابلا لأن يكون تمثلا أو تمظهر فنيا يجسد ذاتية الفنان.

إن الرومانسية بما هي تأكيد لاكلاقية الروح ولا تناهية وإنما تقلص من حضور الأثر الفني ومن كل قيمة ذاتية حيث يتراخى الشكل مقارنة بالمضمون، وعليه فإن الرومانسية تسير

في نهايتها عندما يختل التوازن بين الظاهر والباطن نحو "تشويه الأثر وتحطيم[1]" لمكانته أكثر مستقل مقابل تعظيم واضح وصريح للذات وإعلاء لها".

أما المرحلة الأولى لهذا التهميش للأثر الفني، فهي الحضور المكثف للسطحي والعرضي والمبتذل في الاختيارات الفنية ويذكر شرينقهام في هذا السياق واستنادا إلى هيغل أعمال شكسبير والرسم الهولندي للقرن السابع عشر، إذ أن هذه الآثار الفنية تتميز باللامبالاة تجاه الموضوع وتجاه الشكل والذي يصبح مجرد فضاء ووعاء وسياق لحضور الذاتية والباطنية الروحية.. ففي الرسم الهولندي مثلا تشكل اللوحة مجرد فضاء وزخرف ينقل التفاصيل الدقيقة للحياة الطبيعية والواقع العادي بيد أن هذه التفاصيل لا تمثل الغاية النهائية من اللوحة، إذ أن غايتها تتجاوز وتتخطى البعد الخارجي والظاهر المزخرف باتجاه إبراز عمق المضمون، والكشف عن الباطن والذي يتمثل في هذا الشعور الصوفي والعميق بالحياة، وفي الهدوء والطمأنينة للروح وقد ارتد إلى ذاته وهدوءه وقد أدرك ذاته كروح وتصالح مع نفسه، ومن أشهر اللوحات الفنية التي تحيل إلى الطمأنينة وتعبر عنها لوحة المتسول لموريلو[2]، إذ تتجلى فيها بهجة، ورغم فقر الأم التي تربتت على الصبي في حنان، بينما هو يمضغ بطمأنينة كسرة خبل ورغم اللامبالاة الكاملة فإن هذه اللوحة تفضي إلى إبراز الشعور والوعي المعيقين بالحياة، فالمشاهد التي تختزلها اللوحة ما هي إلا لحظات فانية وعارضة ونثرية عادية أضفى عليها موريلوا أبعاد غير مألوفة.

أما بالنسبة للأعمال المسرحية الشكسبيرية فإن أبطالها يسعون إلى تحقيق أهدافهم الخصوصية في شخصيتهم بالذات، أي في الباطنية والجوانية المنطوية على ذاتها. ولذا تنتفي ضرورة التطابق التام بين الشكل والمضمون، ما دام الروح أضحى قادرا على أن يتمظهر ويتظاهر في جميع الأحوال والحالات الممكنة والظروف المتخيلة وأن يتدبر أمره في جميع المواقف وأن يرتكب مالا يقع تحت عدد من الأخطاء وأن يتورط في تعقيدات لامتناهية إن كل شيء سيكون حينئذ محور تمثيل فني وبالتالي فقد نحت الممارسة الفني الرومنسية منحى الانصهار والغوص في العالم المتناهي وتعلقت بتبايناته واختلافاته ومتناقضاته وتشبثت بثنائياته، ولذا فإن أبطال شكسبير يهدرون طاقتهم في أعمال منفردة ومشبتة وتتساوى أسمى

[1] Sherringham : Introduction à la Philosophie Esthétique Payot 1992

[2] رسام اسباني (1617-1682) من أشهر لوحاته المتسول وأكل البطيخ.

الاهتمامات وأهمها شأنا مع الاهتمامات العرضية والنثرية والتافهة والعديمة شأنا فيكونا من قيمة واحدة ففي مسرحية ***هملت*** يمثل الحرس جنبا إلى جنب مع رجال الحاشية وفي *روميو وجوليت* يظهر الخدم إلى جانب العاشقين.

أما المرحلة الثانية لتهميش الأثر فتكمن حسب ما أورده *شرينقهام* في البروز الواضح والمتميز للأسلوب المستعمل، إذ أضحت الوسائل العبيرية والأدائية غاية في حد ذاتها، ومن ثمة فقد تحول الأثر الفني إلى مناسبة يؤكد من خلالها الفنان مهارته وقد رأته الذاتية، وإمكانياته الإبداعية والتي تخول له أن يقلب الشكل ويصبغ عليه تحولات جديدة ومتغيرات الهدف منها إثبات ذاتية الفنان، ويصبح الأسلوب هو الأساس يقول هيغل "فضلا عن المواضيع فإن وسائل التعبير تصبح غاية في حد ذاتها، إنها المهارة الذاتية في تطبيع الوسائل المستعملة من طرف الفن والتي تصبح موضوعا للأثر الفني...إن الهدف الأساسي (الرئيسي) هو الإنتاج الذاتي للخارج بمعزل عن الموضوع بفضل العنصرين الحسنين وهما الألوان والضوء[1] أن النزعة التفوقية للأسلوب المتوخى على حساب الموضوع المتمثل وتغليب الدال المدلول داخل الأثر الفني يدعمان عظمة وأولوية البعد الذاتي الإبداعي في النشاط الفني كما يؤكد شرينقهام[2] إذ أن الفنان أصبح مركز الاهتمام ونقطة ارتكاز العمل الفني ومحوره، ومن ثمة فقد الأثر الفني قيمته الذاتية والموضوعية وانتهى إلى أحال أشبه بالعدمية والانكسار والقصور، لتزهر وتحبس ذاتية أخرى – كانت مخفية في الأعمال الكلاسيكي وراء الأعمال الفنية الجميلة – هي شخصية الفنان والذي جعل من العمل الفني الحديث مجرد فضاء وزخرفة يكرسان عبقريته اللامحدودة، وبالتالي فقد انتهى الحال بالفن الرومانسي إلى اعتباره مجرد لعب حر يأتيه الفنان وذلك بتحطيم المضمون الموضوعي، المضمون الروحي وتهميشه فيؤول الفن الرومانسي الحديث إلى نشاط هزلي وفكه، ذلك أن الفنان قد فكك عن طريق إبداعات ذاتية كل تموضع للمضمون – وتحطيم الشكل العيني الثابت فيجرد الممضون الموضوعي من كل استقلاله وبالتالي يغدو التمثيل الفني لعبا بالأشياء وقلبا وتشويها لها وتنثرا للموضوعات الممثلة وإذا ما كان قاعدة الجمال الفني اتحاد المدلول وتمظهره الخارجي والوحدة التامة التي لا تقبل الانفصام والتجزئة بين الممضون ونمط تمثيله، بين الباطن وتعينات المحسوسة وتحققاته العينية، فإن الفن الرومنسي قد حطم هذا

---

[1] *Hegel,* *Esthétique* t_2 Paris Aubier 1964-71 p.349.
[2] *Sheringham,* *Introduction a la Philosophie Esthétique* op.cit p.261.

التطابق الذي مثله الفن الكلاسيكي اليوناني – حيث اصطبغت الآلهة الإغريقية بالشكل الإنساني – وليرتد الروح إلى ذاته بما أن هذا الفن (الرومنسي) تصور الروح داخلية عميقة وخالصة وأنكر كل قيمة ذاتية على الواقع الخارجي والعيني.

ولذا استبدلت الرومنسية أحداث الواقع النابض بالحياة بنبل الموضوع الكلاسيكي وبدلا من الآلهة والأبطال القدامى، صورت البطولات المعاصرة والأحداث التاريخية كما تميزت بالاهتمام بالأدبي الشعبي وتصوير قصصه بدلا من المشاهد الأسطورية الرومانية والإغريقية حيث "ركزت الرومنسية على الجانب العاطفي والذي حرصت على تصويره بمبالغة شديدة فاختار الرومنسيون المشاهد التراجيدية المأسوية المؤثرة، حيث الحركات أشد عنفا والأبطال أعظم بطولة، والأشرار أشد شراسة وفتكا، والنساء أروع فتنة وجمالا فهي المدرسة التي تتعمد المبالغة والتضخيم في أبراز المواقف التي تهز العواطف من الأعماق، وفي سبيل تحقيق هذه الهزة العاطفية صورت الانفعالات المختلفة على الوجوه وكذلك مشاهد الحب والحرب والدماء والمشاهد الخرافية[1]".

ومن هذه الزاوية ومثلما أشرنا إلى ذلك فإن الفن الرومنسي يعد بمثابة التعبير الذاتي... هدفه إخراج ما بذات الفنان من عواطف وانفعالات وليس التعبير عن الجمال الكلاسيكي ومن هنا بدأ الاهتمام باللاشعور والخيال والأسرار والروحانيات والأحلام والجنون كما عبر الفنان الرومنسي عن إحساسه بالغربة والعزلة وما إلى ذلك من المشاعر الفردية والبحث عما هو منفرد وغريب ومجهول وإظهاره في صورة جذابة أي أن الرومنسية هي فن إعطاء الإحساس بأن الموضوع ناء ولكنه في نفس الوقت يبدو مألوفا مع إعطاء الإحساس بالرضا ولذا وبدلا من القواعد التقنية الصارمة التي يلتزم بها الفنان الكلاسيكي "أطلقت الرومانسية للفنان كامل حريته في العمل وفق رغبته[2]" وهذه الحرية تتمشى مع مبادئ الحرية التي كانت تنادي بها الثورة الفرنسية وعليه فإن حرية الفنان في العمل الفني هي انعكاس للحريات الأخرى وبذلك مهدت الرومنسية الطريق إلى الفردية إلا حد التطرف في الفن الحديث كما وضعت مبدأ عدم استسلام الفنان لذوق أية فئة أو طبقة اجتماعية، وأصبحت أعمال الفنانين تؤدي على حالة من التوتر والتعارض والتباين بينهم وبين الجمهور وقد استطاعت الرومنسية أن تفتح الطريق لكل مذاهب

[1] *صبحي الشاروني: مدارس ومذاهب الفن الحديث* الجزء الأول (القرن التاسع عشر) الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد 1993 ص.56 -57.
[2] نفس المصدر ص.59.

الفن الحديث التالية حيث يستطيع المشاهد أن يرى نفسه فيها يحس المشاهد أمام الأعمال الكلاسيكية أنه ينظر إلى شيء بعيد في الزمن وفي المستوى الطبقي كما أن المذاهب التالية للرومنسية تدين برقتها وتنوعها إلى الحساسية التي فتحت لها الرومنسية مجال النمو والترعرع... فكل ما في الفن الحديث من إغراب وفوضى وعنف، وكذلك ما فيه من غنائية واستعراضية، إنما هو مستمد من الرومانسية والتي بدأت بالاعتراف بوجود أنماط من الجمال متساوية القيمة، وكشفت أن مفاهيم الجمال تتنوع بتنوع الظروف المادية للحياة.

تعقيب

تؤرخ الهيغلية لتطور أشكال الفن وموضوعاته ومضامينه من حيث هي علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم في فترة تاريخية، وشروط تاريخية واجتماعية محددة وبين أشكال الفن وموضوعاته.

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذي بني عليه هيغل تصوره لتطور الفن تطور منطقيا هو مبدأ الحرية، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن منذ بداياته حتى الآن، وبين الحرية...فمثلا في المرحلة الأولى من الرمزية اللاواعية والتي يخرجها هيغل من دائرة الفن ويرى أنها تمهد له، نجد أن الروح لم يكن حرا في ذاته وسيما في الشرق[1].

ولهذا فقد حاول الفن الرمزي أن يطلب المطلق في عالم الطبيعة ونظرا لافتقاده الحرية وعدم قدرته على السيطرة على الطبيعة، تطوراتها الطبيعية) ذات طابع إلهي بينهما حين اكتسب الإنسان حريته نجده – في الفن الكلاسيكي – يمثل الآلهة الإغريقية في الشكل الإنساني، ولكنه جعلها تخلق فوق الاهتمامات البشرية، وحين اكتسب الإنسان حريته العميقة، انتهى به الأمر في الفن الرومنسي إلى تمثيل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة تتميز بالبعد الباطني المخص وعلى أنه روح مطلق حيث يشكل العالم الباطني موضوع الفن الرومنسي. وهكذا فإن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم وتكون الروح الجوهري للشعوب والحضارة والعصور وبين الحرية وبالتالي نجد تعبيرها في الفنن وفي سائر يمادين الحياة، ويرى هيغل أن مهمة كل إنسان – بوصفه ابن عصره – أن يعبر في مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهري لعصره، وكذلك فإن الرسالة التاريخية للفن ووظيفته الأصيلة هي أن يعبر عن المطلق وعن الإلهي وعن تصوراته لعصره ما دام وثيقة الصلة بديانة شعبه، ولذا فإن الهم بالنسبة لهيغل هو أن يكون الفنان واعيا بمضمون عصره ويتصوره في وعيه على أنه الحقيقة ويجد فيه المؤشر الذي يمكنه من الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها ويمكن للفنان أي يقف موقف المعارض من مضمون عصره الذي استنفد أغراضه وظهر واضحا في الفن والفكر، كما هو الحال لدى سير فانتس حين نقد أخلاق الفروسية، ولم تعد ملائمة، وهذه الحركة

---

[1] جون ديوى: *الفن خبرة* ترجمة د.زكريا ابراهيم مراجعة د.زكي نجيب دار النهضة المصرية القاهرة 1963 ص255.

المعارضة التي يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة في الأزمنة الحديثة لأنه في عصرنا الحاضر، لم تعد هناك قاعدة معينة للإبداع الفني، لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا الأنماط والصور والأساليب التعبيرية الخاصة للفن الرومنسي وأصبح التعلق بمضمون خاص وبنمط تعبيري ذي صلة بهذا المضمون، أمرا من أمور الماضي بالنسبة للفنان نظير عبقريته المفرطة ونظير ارتداد الظاهر إلى الباطن إذ لم تعد الوحدة بين الروحي والطبيعي وبين العرضي والجوهري وبين الشكل والمضمون أنماطا للمعرفة والوجود ذلك أن الحضارة الحديثة لا تستطيع أن ترمز إلى المطلق على أنه اكتمال أو تحقق مكتمل لوحدة جوهرية بين المتناهي واللامتناهي على غرار ما يتصوره هو بزواد بكارت وعليه فإن العقلانية الحديثة تتميز بعليائها وحيث يسمو واللامتناهي على الأشياء المتناهية[1].

وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها – بفضل عبقريته الخالصة وذاتيته المفرطة – على أي مضمون كان، مهما كانت طبيعته وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة وتحرر من المضامين اللاهوتية، الروحية والتي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية لا يمكن تجاوزها ولا يمكن إفراغها من مضمونها الأصلي، ولذلك يمكن على ضوء هذا فهم البانوراما المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله في عصرنا الراهن، بينما كنا نجد في العصور الماضية التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهمية نسبية بالنسبة لكل فنان، ولهذا يتصرف الفنان أزاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحي يحرك وينطق أشخاصا آخرين، غباء عنه. وأصبح الفنان يستخدم عبقريته – الجاهزة – في صياغة الموضوعات التي تعرض له وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان باطنيا مع الموضوع الذي يقدمه في عمله الفن حتى لو اعتنق دينا ما من أجل ذلك.

وكل ما يطلبه هيغل من الفنان وهو يبدع عمله الفني أن يسأل نفسه، أين موقعه من هذا المضمون الذي يعرض نفسه عليه السابقة والأشكال البالية، ويجعله حرا وهو يبدع عمله الفني، وبالتالي يتحرر من الأحكام المسبقة، فيضفي على أعماله مضمونا جديدا أسمى وأرفع، وينبع من روحه الخلاقة التي تنقد روح عصره والأخلاق السائدة فيه، فصورة الفن في عصرنا الراهن، تتعايش في داخلها الأنماط المختلفة للممارسة الفنية، وتتعايش المضامين أيضا، فالفنان

[1] *Robert Legros* *Hegel et l'esprit de beauté* : revue de la philosophie ancienne TIII n°2 1985 p.34.

الذي يتحرر من فنون الماضي التابعة من عصرها يكون أقرب على رؤية عصره والتحرر يعني الاستيعاب والتجاوز، بينما يحاول بعض الفنانين غير الموهيين أن يقلدوا شكسبير أو دانتي، وهذه الأعمال لا تتكرر أبدا، وإنما تأتي مرة واحدة فلا يمكن أن نقدم نحتا كالنحت اليوناني القديم لأن المضمون الذي كان يعبر عنه النحت الإغريقي لم يعد موجودا اليوم، فرسالته الفن الوحيدة طبقا لمفهوم هيغل – هو أن يضفي الفنان صفة الحاضر، بصورة عينية على ما يملك مضمونا عينيا.

وهكذا يتبين لنا أن هيغل قال بتضاؤل دور الفن في الحياة إذا قارناه بالدور الذي كان يلعبه الفن في العصور القديمة والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيغل نهاية الفن الرومنسي، وحلول فن جديد له سماته المختلفة الحضارية والجمالية وهو الفن الحديث يقول هيغل "هكذا نصل إلى نهاية الفن الرومنسي، إلى نقطة بداية الأزمنة الحديثة، التي تؤكد الحقيقة التالية وهي أن ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك أو لهذا الشكل أو ذاك، وإنما هي (ذاتية الفنان) المسيطرة على كليهما، وفي الوقت نفسه تحتفظ بحريتها الكاملة في الإنتاج والاختيار[1] .

---

[1] هيغل ،الإستيطيقا،الفن الرومنسي ،مصدر سبقت الإشارة إليه ،ص125

الباب الثالث :

راهنية مقولة موت الفن

الفصل الأول :
من الفن إلي الفلسفة

1/ - هيغل والرومنسية :

تتفق النظرية الرومنسية بشأن وظيفة الوحي الانطولوجي الممنوحة للفن من حيث هو تعبير حسي عن الحقيقة، تعبير ظاهري عن العقل الذي ينمو ويتطور ولئن تمنح النظرية الرومنسية أحيانا مثل مجموعة يينا وبشكل خاص الأخوين شليغل – الفن قيمة تسمو على الفلسفة فإن الهيغلية وعلى خلاف ذلك فإنها تمنح العقلانية الفلسفية قيمة نظرية ووظيفة انطولوجية أقوى وأمتن بكثير من تلك الوظيفة التي يضطلع بها الفن ويتضح هذا بشكل واضح في أثر هيغل الجماليات ذلك أن الفن لا يمثل سوى اللحظة الأولى أو المرحلة الأولى من المراحل الثلاثة للروح المطلق وهي التعبير الحسي عن الحقيقة.

يقول ليك فيري "في العمق يبقى الفن في نظر هيغل "تمظهر حسي للحقيقة، تمظهر أدنى من ذاك الممنوح للفلسفة وذلك هو المعنى الأخير والذي يرى في الفن شيئا من الماضي، أن التفكير أو بالأحرى الفلسفة هي التي ستحيلنا إلى غاية المطلق ومنتهاه[1]" وبهذه القيمة الممنوحة للفن يتجاوز هيغل صعوبة ايستمولوجية رومنسية الأصول والمبادئ حيث أن الفصل الذي أقرته الهيغلية بين الفن والفلسفة جنبها صعوبتين ايستمولوجتين "بفصله من جديد بشكل واضح بين الفن والفلسفة يتجنب هيغل صعوبة ايستمولوجية كانت موجودة في خلفية النظرية الرومنسية...صعوبة تتخذ شكلين حسبما نتناولها من زاوية الشدة أو من زاوية الامتداد من زاوية الشدة : لئن كان الفن يكافئ أو حتى يتجاوز في قوته النظرية القول الفلسفي، فكيف يمكن، لهذا الأخير أن يكون نفسه في قول عن الفن ؟ أو أيضا لئن كان الفن الوسيلة النظرية الأساسية كيف يمكن استمرار وجود نظرية للفن ؟ كما تطرح المسألة أيضا إذا نحن حددنا الصفة المطلقة للفن بشكل موسع، أي إذا رأينا فيها الكل المنجز لكل الأقوال الأساسية (الدين، الفلسفة، السياسة، الأخلاق)، له كل الفاعليات الإنسـانية، كيف يتسنى للقول الفلسفي أن يجعل من الفن موضوعه إذا كان هو أحد عناصره[2] ؟.

---

[1] *Luc Ferry*, *Homo Aestheticus, L'invention du Gout à l'Age Démocratique*, Grasset 1990, p.48.

[2] شافر : *الفن في العصر الحديث* : الاستيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا ترجمة فاطمة الجيوشي، الفصل الثالث : نظام الفن ص.ص 185-186، مطبعة وزارة الثقافة السورية دمشق 1996.

وعليه فإن ضرورة نظرية الفن أو فلسفة الفن تستدعي ضرورة أن يكون القول الفلسفي بشكله (اللوغوس) ومضمونه (المعرفة المطلقة) أرقى من الفن بكل تجلياته وأشكاله ومضامينه إذ متى كان الفن أرقى من القول التصوري والمفهومي فإن مفهوم نظرية الفن أو القول الفلسفي بشأن الفن تصبح لاغية وغير ذي شأن ومتى كان الفن النظرية المعرفية الأقوى والمحددة لكل الأقوال النظرية والعملية والقيمية فإنه لا يجوز للقول الفلسفي بما هو عنصر من الفاعلية النظرية الفنية أن يشكل خطابا بشأن الفن لأن الفلسفة تكون في هذه الحال عنصرا من عناصر القول الفني أو لنقل الخطاب الفني.

والثابت أيضا أن هيغل قد تجاوز النظرية الرومنسية ومنظريها على غرار الأخوين شيلنغ وشليغل والذين كانوا يعتقدون أن الخطاب المفهومي الفلسفي عاجز على إدراك الهوية المعرفية المطلقة وأنه بالتالي قاصر إلى الذهاب بعيدا من أجل بلوغ المعرفة المطلقة وأن الفن وحدة هو الذي يدرك هذه الغاية فكأنما الفن وحده وفق النظرية الرومنسية قادر على قول ما لا يمكن قوله وقادر على التفكير فيما لا تستطيع الفلسفة أن تقوله أو تفكر فيه لأنه ببساطة هو "الفاعلية النظرية القصوى، فاعلية يستعصى بلوغها على أي حدس آخر وحيث يكون الفن هو "الأداة الوحيدة والفريدة للفلسفة.

ولكي يتسنى للشكل الفني أن يصير موضوعا للفلسفة، أي موضوعا للخطاب العقلي (اللوغوس) عليه أن يمثل اللامتناهي أي أن يمثل المطلق عبر تفرده الخاص وهذا التفرد هو الذي يمنح للفن القدرة على التمثيل، أن الفن في المدونة الهيغلية شأنه شأن الطبيعة والسياسة والأخلاق والتاريخ والدين والفلسفة هو تجسيد للمطلق، إذ تشترك كل هذه الفاعليات في التعبير عن الواحد عن الحقيقة وعن المطلق من حيث هو مطلق لكنها تختلف فيما بينها بوسائل التعبير وأشكاله، ذلك أن العقل ينمو ويتطور فهو ذو مسار وصيرورة تطورية تبدأ بالطبيعي والحسي وتنتهي بالقول المفهومي الفلسفي والذي يأتي متأخرا، وعليه فإن كل الأقوال تشترك في الطبع لكنها تختلف من حيث الدرجة والكيف متى كانت الحقيقة حركة دؤوبة مسترشدة بالمطلق.

ومن ثمة فإن الفن لن يكون أداة للفلسفة بل شبيها[1] لها إذ أن الفن معادل للفلسفة وشبيه لها لأنهما ببساطة ينتميان لنفس الدائرة وهي دائرة الروح المطلق وينشدان ذات الغاية وهي الحقيقة بيد أنهما تختلفان في وسائل التعبير "فالفن هو التعبير عن الفكرة، عن الحقيقة في شكل خارجي

[1] *جون ماري شافر* *الفن في العصر الحديث*، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.187

(تعبير حسي محض) فإن الفلسفة تقدم المطلق في شكل قول مفهومي وهو الفكر[1]" ومن ثمة فإن الفن يتسم بالبحث عن مدلول عقلاني وراء دال حسي أي أنه (الفن) يقدم المطلق والحقيقة والفكرة في الواقع الموضوعي في حين تقدم الفلسفة المطلق في الجانب المثالي وعلى هذا النحو تتميز الفكرة بجانبها التاريخي ومنزعها التطوري إذ تكون الفلسفة انعكاس أرقى للواقع، انعكاس مفهومي مثالي، أرقى من انعكاس الواقع عند الفنان والذي يكون انعكاسا حسيا.

إن الهيغلية تقر إذا بفصل الفاعلتين النظريتين المعرفيتين (الفن والدين) وهو فصل كان موجودا قبل الرومنسية عند الكلاسيكيين وفي العصور الوسطى حيث لا يوجد الفن بوصفه مفهوما فلسفيا حيث أن الحقيقة تسكن الوجود، سواء أكان مثاليا وطبيعيا وعليه لا يوجد الفن بوصفه فاعلية نظرية أو فاعلية معرفية وعليه لم يكن للفلسفة ما تقوله فيما يخص الممارسات الفنية ومتى كان الفصل موجودا فإن الهيغلية تشرع للحداثة الفلسفية الفنية، حداثة تشرع للقول الفلسفي بشأن الفن، حداثة تجعل من الفن موضوعا لها، صحيح أن هيغل يتفق مع الرومنسين بشأن القيمة الأنطولوجية الممنوحة للفن غير أنه يتخطاهم في الفصل بين هاتين الفاعلتين، إذ سيكون الفن موضوعا متفردا ألا وهو الاستيطيقا أو فلسفة الفن، أي تشكيل خطاب مستقل عن الفن يتسم بخصوصياته ومجال بحثه ومن ثمة فإنها تختلف عن الخطابات الفلسفية الأخرى و يكون الفن مرتبطا بشكل أوثق بالفلسفة مما هو شأن الموضوعات الأخرى وعليه يحل هيغل المعضلة الرومنسية والتي تجعل من الفن النظرية المعرفية والأنطولوجية القصوى مما يحول دون نشوء خطاب عقلاني بشأن الفن، أي أن الرومنسية عند شليغل تجعل حاجزا متينا أمام بروز خطاب فلسفي يجعل من الجمال موضوع تأمل وهذا الفصل بين الفن والفلسفة يتسم ببعدين :

* أولهما منطقي يسمو الخطاب الفلسفي العقلاني ذو الفسحة المثالية على الأشكال الفنية ذات المنحى الموضوعي الحسي دون أن ينفك الفن عن التواجد في الدائرة نفسها التي تنتمي إليها الفلسفة وهي دائرة الروح المطلق وبالتالي يسمو الفلسفي عن الفني وهو سمو منطقي بما أن الفلسفة والفن يختلفان من حيث الدرجة ومن حيث الكيف دون أن ينفكا على أن يكونا من طبيعة واحدة حيث لا يستطيع الفن أن يقول ما تقوله الفلسفة خلافا طبعا لما كان يعتقده الرومنسين وهذه التمييز المنطقي يلحقه تميز ثان وهو التمييز التاريخاني ويتضمن المسلمة

[1] *Luc Ferry,* *Homo Aestheticus* op.cit p.164.

التالية : لئن كان الفن أدنى مرتبة ومنزلة من الفلسفة فإنه يتضمن (هذا البعد) بالضرورة أن الفن يأتي قبل الفلسفة وأنه يشكل ماضيها:

"إن الفن يشكل دوما مبحث تأمل بما هو موضوع تفكير عقلاني بشأن العقلانية بين حدية وهما الشكل والمضمون أو بين الفكرة وتموضعها في حين أن الفلسفة تتخطى هذا البعد نهائيا حيث تتخلص نهائيا عن عالم الفن لتحليه إلى مرحلة الماضي، مرحلة تشكل بدايات تطور الروح المطلق[1]".

ونتيجة لهذا التواجد ضمن الدائرة ذاتها وهي دائرة الروح المطلق بما هي اللحظة الذاتية القصوى لوجود الله يمتاز الفن عن بقية الخطابات التي تسبقه كالمجالين السياسي والقانوني والمجال الأخلاقي...هذه المجالات تنتمي إلى دائرة الروح الموضوعي غير أن التمييز بين الفن والفلسفة، وهو التمييز المنطقي والذي يسمح للفلسفة بما هي شبيه للفن من أن تتناول الفن فيصير هذا الأخير موضوعا لها يلقحه تمييز جوهري يكرس بفاعلية الفصل بين الفن والفلسفة تصير خلاله الفلسفة قولا نموذجا للحقيقة وأكثر جوهرية من قول الفن بشأنها حيث يكون القول الفلسفي قولا مفهوميا ومثاليا في حين لا يتخطى الفن حدود الأبعاد الحسية، المباشرة وبالتالي فإن التمييز الذي يهتم بالبعد المنطقي للقول يلحقه تمييز فيما يصف القول ذاته وكأنما هيغل يريد حلا جذريا وفاعلا للمشكلة الايستمولوجية والتي استعصى فك رموز لها لدى الرومنسيين، الحل الذي يحدد طبيعة كل من الفن والفلسفة هو الذي يمهد لنظرية موت الفن كيف ذلك ؟

تمثل الجماليات نقطة تحول أساسي في التصورات الحديثة للفن والتي لا تجعل من الفن وهما (Schein) وواقعا يكتفي بذاته يجهل كل تمظهر للروح ويجهل أنه مؤسس للمطلق بل إن الفن يصبح في جماليات هيغل تجل للروح بفضل التخيل الفني حيث يحول العالم الطبيعي والمحسوس إلى مظهر، أي القدرة على اكتشاف ذاته وحقيقته من خلال كونه تجل وتمظهر للروح المطلق، الروح الذي يتحرر من كل طوارئ طبيعية وبيولوجية، أي الروح الذي يخضع لطوارئ الحياة والزمن فالفن يحقق بديل الواقع الحسي،المباشر ليحوله إلى تمظهر ذاتي للمطلق ويحقق ذاتي للروح في مرحلته الأخيرة وهي مرحلة الروح المطلق ومن ثمة فإن الشكل الحسي لا يحتفظ بأي استقلالية بل ممكن أهمية وقوته في القدرة والفاعلية في تجسيد المطلق، فالفن يحول الوهم والواقع الحسي المفصول عن أساسه الروحي إلى تمظهر للروح وتجل للحقيقة التي

[1] *Luc Ferry*, op.cit pp164-165.

يستعص إدراكها من العالم الطبيعي الحسي وبالتالي "يتحول الوجود إلى ظاهرة لأن الماهية هي ما يوجد ولأن الحقيقة هي وحدة الماهية وتموضعها أو تعينها الروحي[1]" إن الفن هو التعبير الواعي للروح وهو التعبير المحسوس حيث يعطي التخيل شكلا محسوسا خلافا للعقل[2].

يولد الفن إذا من حركة مزدوجة بوصفه وحدة الروحي والمحسوس كما أن المحسوس لا يصلح أن يكون في العمل الفني إلا كمظهر يتحول كما يقول شافر إلى نوع من الحساسية الروحية بما أن الظاهر يكتسي صفة روحية بيد أن هذه الروحانية تصير محسوسة بفضل التخيل الذي يتوسطها "يطلق الفن المضمون الحقيقي للظواهر من الوهم الذي يجعلها تظهر كعالم شرير وآيل إلى الموت ويهبها واقعا أسمى يولد من الروح[3] وبهذا المعنى يشترك الفن مع الدين والفلسفة في ذات الموضوع أو المضمون "فعلى الفن أن يقود إلى الوعي وأن يصوغ أرقى اهتمامات الإنسان وأرفع الحقائق عنده[4] فالفن بهذا لا يكون مطابقا لماهيته وجوهريته وخصوصياته إلا عندما يظهر مضامين لاهوتية لأن المرجع الإلهي ليس مجازيا على الإطلاق "ولأن الفن لا يمثل المطلق بشكل محسوس أي بشكل خاص يختلف عن الأشكال الأخرى بالضرورة فإنه يمثل المطلق في كليته المطلقة حيث لا يمكن بلوغ هذه الكلية إلا بتحديدات الفكر ويمتنع تمثيلها بشكل حسي[5]" ومنه منع كل تصوير محسوس لله عند العبرانيين والمسلمين، فالفن لا يمكنه أن يمثل الإلهي إلا إذا اتخذ شكلا خاصا وهو الشكل الحسي مثلما هو الحال عند الوثنيين وخاصة آلهة الإغريق، فالدين الإغريقي هو الدين القديم الوحيد والذي يفلح وينجح في تنويع شمولية المطلق والإلهي ضمن جملة من الأشكال المتفردة (في فن النحت على وجه الخصوص) حيث يجسد الجسد الإنساني الإله وبالتالي فإن الفنون الإغريقية تشكل دائرة كاملة تظهر بشكل عضوي.

ولكن متى اقتصر مضمون الفن على تصوير الآلهة فسيقتصر ميدانه إلى الفن الديني بالمعنى الدقيق بيد أن هيغل لا يريد قول هذا بل أن الفن وحتى يكون إلهيا عليه أن يصور الواقع البشري والجوهري إذ أن الواقع البشري متى انشغل باهتمامات الروح المطلق صار إلهيا وعندئذ تتكرس الوحدة بين الإلهي والإنساني ومن ثمة فإن وظيفة الفن لا تقتصر على تصوير

[1] هيغل *موسوعة العلوم الفلسفية* الفقرة 131

[2] *Hegel ; Esthétique Introduction* op.cit p.62.

[3] *Hegel ; Esthétique Introduction* op.cit p.62

[4] Ibid p.p 20-21.

[5] Ibid p.230.

عالم الأسطورة الإغريقي فقط أين تبلغ الفاعلية الفنية أوجها عندما تعبر عن اله وعن لاهوت مازال ناقصا، أي اللاهوت الحلولي لآلهة الأولمب هذا اللاهوت الذي هو اله فردي مشخص ومنسجم مع الأشكال الطبيعية والعضوية حيث تكون الروحانية مجسدة في شكل حسي وعضوي وحيث تبرز علاقة مباشرة وعضوية بين البعدين الحسي والروحي، إن الإله الإغريقي هو اله يعبر عن الجمال الحقيقي ما دام عالم الأسطورة هو عالم الفن بامتياز وبالتالي تكون الحضارة الإغريقية، حضارة جمالية بإطلاق فتكون بالتالي ذات ديانة جمالية.

وعليه فإن الفن الإغريقي الكلاسيكي يجسد الوحدة بين المحدود واللامحدود بين المتناهي واللامتناهي بين الثابت والمتغير، بين الباطن والخارج لكنها وحدة في ذاتها، شيء في ذاته، وحدة مباشرة غير متطورة إذ أن الروحي يتجسد في أشكال عضوية وطبيعية بما أن الاتحاد بين الإلهي والإنساني هو اتحاد عضوي يتجسد في الجسد الإنساني أو بتعبير أدق في الصورة الإنسانية.

ومقابل الفاعلية النظرية الفنية التامة في التعبير عن لاهوت مازال ناقصا (الفن الإغريقي) تبين الوظيفة النموذجية للفن كفاعلية قاصرة وعاجزة في التعبير عن لاهوت بلغ كماله في اللاهوت المسيحي (الفن الرومنسي)، صحيح إن الدين المسيحي "يعرف هو أيضا تنويعا وتعددا نسبيا للإلهي بقدر ما يصور في صورة المسيح والعائلة المقدسة... ويظل منسجما مع التمثيل الفني. من جانب آخر يمكن للفن الرومنسي بالطبع أيضا أن يصور الواقع البشري وقد يعبر هذا الواقع عن حقائق جوهرية للروح إلا أنه نظرا إلى كون المسيحية دين الجوانية، يكون هذا التنويع الخارجي ثانويا ما دامت علاقته بالجوانب الروحية مجرد علاقة طارئة"[1].

وعليه لم يعد الإلهي يصور في جسد نموذج (الجسد الإنساني) كما هو الحال عند الإغريق لأن الجسد لم يعد مطبقا للجوانب الروحية والباطنية بل أضحى جسدا أيلا إلى الاندثار والانحلال والموت وهكذا ننتقل من دين الفن إلى فن الدين ومن التعبير الجمالي المكتمل عن اله ناقص إلى تعبير ناقص عن اله كامل بيد أن هذا المنحى الجديد للفاعلية النظرية للفن الرومنسي لا يمكن لها أن تتطابق مع الماهية المتعالية والمجردة للإله في التصورين العبراني والإسلامي، إذ أن الحقيقة التاريخية في الفن الرومنسي المسيحي تمنح الأهمية للإله الذي صار به بدنا في المسيح وبالتالي فقد تجسد في واقع محسوس.

---

[1] شافر، *الفن في العصر الحدث*، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.195

ومتى كانت ديانات الشرق الطبيعية أدنى مرتبة وأقل سمو من الديانة الجمالية الإغريقية فإن المسيحية تكون أرقى الديانات لأنها نقود إلى التجسيد المحسوس للإله ثم حله فتجاوزه لذاته في آلام موت المسيح وبعثه "وتتأتى قيمة الفن الرومنسي من حيث أن الروح يدرك ويعي أنه نتاج وحدة بين الإلهي والإنساني بين اللامحدود والمحدود، بين اللانهائي والمتناهي ومن ثمة يتم المرور من الإله الإغريقي إلى الإله المسيحي والذي هو باطنية لذاتها وليس وعيا في ذاته وهذا التحول الذي يطرأ على مضمون الفن يلحقه تطورا أو تغييرا يطرأ على الشكل فلم يعد الشكل الحسي المباشر ملائما للحقيقة أي أن الشكل الجسدي لم يعد يمثل الروح والجوهر بل أصبح المضمون يتعين في الباطنية أو الجوانية المدركة لذاتها[1]".

ويمثل هذا التحول من الفن الإغريقي إلى الفن الرومنسي بدايات موت الفن وانحلاله حتى أن بعض الشراح يعتبرون الفن الرومنسي بمثابة فن الخروج من دائرة الفن إذ أن المسيحية تصور الإله على انه روح مطلق وليس روحا شخصيا فرديا أين تتحرر الحقيقة أو الفكرة من كل تمظهر حسي وحيث يتحرر المضمون من كل صلة تامة مع الشكل وبهذا تكون المسيحية دين الباطنية بإطلاق ويكون الفن الرومنسي فن الشعور الباطني الذي تتحرك من خلاله أهمية الفن من النحت بما هو فن التوازن بين الجوانية والبرانية وبما هو سمة مميزة للفن الكلاسيكي نحو الفنون حيث تسود الجوانية (الرسم والموسيقى والشعر).

لئن تتفق الهيغلية مع النظرية الرومنسية في التأكيد على الفاعلية النظرية والأنطولوجية للفن إلا أنها تتوقف على التأكيد عن أنه الحد الأقصى لمعرفة الوجود ففوق الفن يوجد الدين ثم الفلسفة بما هي الواقع الأكثر حقيقة" إذ أن الأشكال الفنية تستحضر المطلق وتمثله في الواقع المحسوس ذلك أن الفن يمتلك ظهور خارجيا بينما في الفلسفة أي في العقل والفكر فإنه يفكر في المطلق بذاته ولذاته في شموليته وبحريته اللامتناهية وهنا بموت الفن ليواصل الروح تمظهراته وتجلياته في أشكال أرقى وبمضامين تختلف عن مضمون الفن وهنا تتضح حدود القدرة النظرية للفن مقارنة بالفلسفة، حدود ترتبط ارتباطا صريحا وواضحا بحقيقة كونه (الفن) محكوما عليه بالتصوير المحسوس وان الخطاب الفلسفي بوصفه لغة العقل يمكنه التقدم نحو الكلية العيانية في عنصرها الذاتي وهو اللوغوس.

---

[1] *Luc Ferry* Homo Aestheticus op.cit pp193-194.

يستفاد إذا أن الفن هو المرحلة الأولى للروح المطلق حيث يقدم الفن نفسه على انه حدس عياني، حضور حسي للمطلق وبوصفه مثلا أعلا يتمثل في تجسيد الالهي. في شكل محسوس وفريد وبالتالي يتمتع الفن باستقلالية عن الدين والفلسفة بما أن مراحل للروح المطلق ثلاثة مراحل وهي الفن والدين والفلسفة عكس ما يظهر في فينومينولوجيا الروح حيث يظهر الفن بوصفه شكلا من أشكال الدين الثلاثة وهي الدين الطبيعي (الشرق) والدين الجمالي (الإغريق) والدين المسيحي (الرومنسي) إذ يمكننا تصور تقسيم الروح المطلق في الفينومينولوجيا إلى قسمين وهما الدين والفلسفة أما الجماليات فإنها تحدث المنعطف أو المنعرج الفلسفي للاستيطيقا حيث تصير المرحلة الثانية من مراحل الروح المطلق دين الوحي (الدين المسيحي) الذي يتبدى كمستقبل للدين الحلولي (الدين الجمالي، الإغريق) وعلى هذا النحو أيضا يكون الدين مستقبل الفن فتستبدل الحدوس الحسية بالمشاعر الباطنية ويتجلى الإلهي عبر المشاعر الذاتية ومجموعة المؤمنين وعبر التطور الروحي ثم تأتي المرحلة الثالثة والتي تمثل مستقبل الفن والدين معا لأنها تمثل تحقق وحدتهما.

ويتمتع الفن باستقلاليته عن الأديان لأن الفن الجميل (الفن الإغريقي) لا ينتمي إلى الأديان حيث تصير الروحية حرة بذاتها ولكنها مازالت غير مطلقة ولئن لا يوجد أي تناقض بين كتاب الفينومينولوجيا وكتاب الموسوعة حيث يبقى الفن مرتبطا بشكل حميمي بالدين لأن دائرة الروح المطلق برمتها هي أساسا دائرة دينية أي أن الدين هو الذي يستوعب الفن فإنه في كتاب الجماليات يكون الدين دينا حلوليا وبوصفه دينا نوعيا هو الذي يستوعبه الفن. وتتضح استقلالية الفن في الجماليات في الفصل المعنون "فكرة الجميل الفني والمثال" حيث يعرف هيغل الفن بوصفه معرفة حسية وحدسية مباشرة للحقيقة وهو ما يتناقض مع الدين والذي هو في جوهره وعي جواني وباطني ويختلف الفن أيضا عن الفلسفة حيث يفكر المطلق في ذاته وفي هذه الثلاثية الهيغلية حل الدين مكان الفن وهو حلول يكرس أحد مفاهيم الموت وهذا الدين هو الدين المسيحي وأخيرا تأتي الفلسفة بما هي تأليف بين الفن المجرد من حدوده التي تعود إلى الجوانب الحسية المباشرة ومن الدين المجرد من حدود العاطفة والجوانية فكأنها تجد أنفسنا أمام ثلاثيتين مختلفتين وهما :

أولا : الفن، الدين، الفلسفة،

ثانيا : دين الفن، الدين المسيحي، الفلسفة.

الثلاثية الأولى هي مجال بحث كتاب *الجماليات* والتي تعطي الأهمية لهذه الثلاثية التي يميز مراحل الروح المطلق وتجليات الحقيقة أما الثلاثية الثانية فهي مجال بحث كتاب *الفينومينولوجيا* وتبرز في الثلاثية الأولى اهتمام هيغل بالفن من حيث هو موضوع ومجال لفلسفته ومن ثمة يتمتع الفن باستقلال حتى ولو كان نسبيا عن الدين وباعتباره فاعلية نظرية مقابلة للوجود الحسي.

وبهذه الثلاثية يظهر المغزى التطوري والتاريخي للفلسفة الهيغلية والذي يكون الفن فيه مرحلة أولى وانتقالية في الوحي الذاتي للمطلق أوفي التحقق الذاتي للالهي، والانتقال من الدين الاغريقي إلى الدين المسيحي في الفينومينولوجيا هو عينه الانتقال من الفن إلى الدين في سيرورة والتاريخ الذاتي للروح المطلق إذ يتوقف الفن لمحدوديته ولطبيعته الحسية عن كونه تجليا ملائما للمطلق وللحقيقة أي أن العنصر الحسي أضحى قاصرا وعاجزا على احتواء المطلق وعن التعبير عن الحقيقة، ففي العصر المسيحي الرومنسي سيتجسد المطلق في الفلسفة أي في القول المفهومي والمثالي أي في القول الفلسفي و في المرحلة القصوى للروح المطلق وإذا فالعلاقة التي تربط الفن بالدين وبشكل خاص بالفلسفة ليست علاقة متزامنة بل تندرج ضمن منحي تاريخي وضمن مسار تطوري للفكر وللعقل وللحقيقة والتي لا تحصل دفعة واحدة إذ أن الثابت والامتناهي لا يحصل مجازا في كليته واطلاقيته مرة واحدة بل ضمن الصيرورة فكأنما هيغل يعود بالوجود إلى اللحظة الهيرقليطيسية لتثبيت المطلق ويكون الفن في هذه اللحظات التاريخية المتجردة "الحلقة الأولى والتي تربط بين المحسوس والزائل والخارجي والفكر وتصالح الواقع المتناهي مع الحرية اللامتناهية للفكر الشمولي[1]" وكأنما تكون قضية موت الفن مرتبطة بالوظيفة النظرية التي يمنحها هيغل للفن وهوالتعبير المحسوس عن المعنى، هذا التعبير لم يعد ممكنا اليوم في زمن العقل والفكر إذ أن الفن والدين يجد أن حقيقتهما في القول الفلسفي حيث يبلغ الذاتي المطلق وعليه يكون الفن شأنا من شؤون الماضي وبالتالي يكون الفن جزءا من ماضي الفلسفة ما دام لم يعد للشكل الفني بوصفه معرفة نظرية أي دور في التحقق الذاتي للروح المطلق ومن ثمة فإنه لم يعد مطابقا لماهيته ولخاصيته وضروريته مثلما هو الحال عند الإغريق وفي العصور القديمة.

---

[1] *Hegel*, Esthetique I op.cit p.21.

وبهذا تشرع الحداثة إلى أولوية الخطاب الفلسفي كأساس لفهم الوجود وإدراك الحقيقة وحتى يتسنى للمطلق أن يعي ذاته كروح مطلق، روح بذاته وبذاته – إن الفن العظيم والكبير لم يعد يشكل القول الأصلي للحقيقة حيث ستأخذ الفلسفة على عاتقها إدراك الوجود الحقيقي والمعرفة الأصيلة والأصيلة فالرسالة التاريخية التي كانت منوطة للفن أصبحت في الحداثة التي أسست لموت الفن منوطة للفلسفة، فالفلسفة وحدها قادرة على إدراك ما لا يدرك وعلى قول ما لا يقال وعلى التفكير بمقولات ومفاهيم لأن الفلسفة لن تستأنف المضمون فحسب بل ستمنحه الشكل الأرقى، فالقول منح شكله النموذجي وهو اللوغوس أو الوجود والعقل في نظرية موت الفن يعوض التصوير الحسي أو التخيلي للفن ويصير اللوغوس عند هيغل بمثابة المبدأ أو الأساس بما هو الشيء في ذاته ولذاته.

وعليه يدمج هيغل مفهوما جديدا في الفلسفات التأملية الحديثة وفي الميتافيزيقا الغربية للقرن التاسع عشر وهو مفهوم الصيرورة بما أن الشكل النموذجي للحقيقة وهو اللوغوس يأتي إثر مسار ضروري يستبطن كل التعارضات الممكنة ويقوض فكرة التعالي للإقرار بالتماهي بين العقلي والواقعي. ولتصير الفلسفة مكلفة بقول الوجود وترجمة أبعاده إلى أفكار بما أن الهيغلية أشارت وبوضوح أن الفلسفة هي التي تملك مقومات قول الحقيقة والوجود معا حيث أضحى اللوغوس وفق صياغة نسقية ديالكيتلية للمعرفة النمط الأساسي والشكل المرجع لكل قول وخطاب فلقد انتهى زمن التصوير المحسوس وأضحى الزمن زمن الفلسفة والعقل فهل يعتبر التحول من الشكل الحسي للحقيقة إلى الشكل الأنموذج وهو اللوغوس حلا نهائيا صنعته الهيغلية لفض النزاع بين الملكات النظرية.

ويرى بعض الشراح أن هيغل يربط مسألة لنهاية الفن أو موته بالتحول الذي طرأ على المجتمعات الحديثة ذات الطبيعة النثرية للحداثة[1] والتي تتسم بهيمنة ملكة الفهم أحادية الجانب زمن التفكير المجرد والقوانين والعلوم حيث تعجز الفاهمة عن التأليف بين الكلي والجزئي، بين الخاص والعام بين الفكر والحساسية هذا التأليف الذي ينجزه الفن بل ويحدد ماهيته وعليه فأن مسألة نهاية الفن أو موته لا تقف عند الحدود والنظرية ووفقدانه لرسالته التاريخية ووظيفته النظرية والمعرفية كمرحلة من مراحل التحقق الذاتي للروح المطلق، حيث يفقد الزمن الحاضر

---

[1] من بين هؤلاء الشراح *شافر في كتابه الفن في العصر الحديث* حيث يبين العلاقة بين موت الفن وطبيعة المجتمعات الحديثة والتي تسيطر عليها ملكة الفهم بين موت الفن وطبيعة المجتمعات الحديثة والتي تسيطر عليها ملكة الفهم القاصرة على إتيان أي تأليف ممكن عكس الفن الذي هو في جوهره تأليف بين ثنائيات.

صلته المعرفية بالفن ومن هنا يحصل الانفصال الكلي، لم نعد كالإغريق والقدامى نحيا في الفن ولم يعد الفن في الزمن من الحاضر يشكل إشباعا روحيا للإنسان الحديث وأصبحت علاقتنا به علاقة خارجية تقوم على إصدار الأحكام والتأملات بشأنه فالحداثة تشكل إذا رؤية حياتية وكلا عضويا يختلف عن الرؤية الخاصة للإغريق حيث كان الفن يتطابق مع ماهيته...وبالتالي صار شأنا من شؤون الماضي وفقد كل ما كان يمتلكه من حقيقة وحيوية وليتحول إلى ميدان تأمل ومعرفة إذ أن الإنسان أخضع الفن للنقد والتأمل ومن هنا فإن موت الفن يجعل المعرفة النظرية التي تخصه أمرا ممكنا وهو أمر لم يكن موجودا عند الاغريق.

2/- الاستيطيقا وضرورة موت الفن:

إن وجود الاستطيقا أو الجماليات بصفتها معرفة للفن كوحدة نظامية، لا يكون ممكنا إلا لأن الفن أضحى شيئا من الماضي وفقد بالتالي كل وظيفة نظرية أو معرفية وبالتالي صار خاضعا لتأمل الفكرة والعقل ولأن الفلسفة التأملية الهيغلية فلسفة نسقية تخترقها الديالكتيك التطوري والضروري لأجل إدراك الكلي والحقيقي بذاته ولذاته فإنها لا تقتصر على معرفة جزئية وخبرية للفن مثلما هو الحال في تاريخ الفنون أو النقد الفني إذ أن مهمة الجماليات هي "تنمية ضرورة طبيعتها الداخلية والبرهنة على هذه الضرورة[1]" وحده ما هو مكتمل وفق لمهايته تمكن "معرفته وفقا لضرورته المنطقية والميتافيزيقية[2]" وعليه فإن موت الفن مرتبط أساسا بالمطالب الماهوية والتاريخانية للفن ذاته، إذ أن اتباع ازدهار الفن وتطوره الديالكتيكي من الرمزية إلى الرومنسية وقوفا عند الكلاسيكية وبيان التطور التدريجي للماهية حتى بلوغ كمالها تقتضي معرفة حقيقية انقضى زمانها وهو أمر لم يكن ممكنا عند القدامى والكلاسيكيين ولكن بلوغ الماهية الفنية أقصاها مكن من نشوء معرفة نظرية تأملية تخص الفن.

ومتى كان الفن موقعا للتأليف بين الحسي والروحي، بين الخاص والعام وبين الظاهر والباطن فإن هذا التأليف ليس أقصى ما يمكن بلوغه لأن الفلسفة قادرة على أن ترفع هذا التأليف إلى مستوى اللوغوس، العقل، والفكرة ومتى كانت فلسفات ملكة الفهم تتعارض – بوصفها كليات مجرد مع طبيعة المحسوس فإنها تظل عاجزة على بلوغ هذا التأليف لتكون الفلسفات

---

[1] *Hegel ; Esthétique* I op.cit p26
[2] Ibid p.26

التأملية العقلية قادرة لوحدها على فك رموز كل التعارضات الممكنة والتأليف بينها والمصالحة بين الذاتي والموضوعي، مصالحة مطلقة لا تطالها فلسفات ملكة الفهم أحادية الجانب ونثرية الطبيعة والتي تسعى إلى إقامة تعارض بين الفاهمة والمحسوس. ولئن توصل كانط في نقد ملكة الحكم إلى تحقيق المصالحة لكنها بقيت ذاتية. وما يمكن بيانه هو أن هيغل أصل قضية فلسفية "بلوغ الروح المطلق" ضمن إشكالية جمالية في أثره الجماليات فالمصالحة بين العام والخاص بين الحسي والروحي والتي مثلت مبدأ الفن وماهيته أضحت تشكل مع الهيغلية مبدأ المعرفة والوجود[1].

ولئن كان الفن محققا للاهتمامات الأرقى للإنسان ومن هنا تتحدد طبيعته وقيمته كتعبير عن المطلق فإننا أصبحنا اليوم[2] نمتلك مفهوم الفن لبيان موقعه داخل المنظومة الفكرية والعلمية.

إن الفلسفة أصبحت مع الهيغلية قادرة على التفكير في الفن فلأنها رفعته إلى مستوى الفكر والتأمل ولأنها واصلت بطريقتها مهمة المصالحة بين الأضداد التي بدأتها الرومنسية الفنية بواسطة شيلر، ومن هنا يبرز أن موقع الفن بوصفه وجها من أوجه التحققات الذاتية للروح ليس مجالا مستقلا عن الدين والفلسفة وإن مبحث الجماليات وميدانها ليسا مستقلين عن النظام الكلي للنسق الهيغلي بما أن الهيغلية تطرح قضايا فلسفية ضمن أطروحة وإشكالية جمالية فالقضية المطروحة في الجماليات لا تتحدد عن تحديد نوعي للفن بل من التحديد العام للروح المطلق بوصفه اكتمالا للحقيقة والوجود وبوصفها أيضا دائرة دينية.

أما القضية المطروحة في *الجماليات* فهي قضية تفسيرية ومضمونها أن مضمون الفن ينتمي إلى الصعيد اللاهوتي بما هو تعبير عن الروحي وأما القضية الثانية فهي تاريخانية ومضمونها اكتمال ماهية الفن مع الفن الكلاسيكي الإغريقي لأن الفن الرمزي يتسم بالفصل بين المضمون الروحي والتحقق المحسوس الذي يتخذه ولذا يتصف الفن الرمزي بنقيضة مزدوجة : من جهة الواقع المحسوس المنتقى كناقل للرسالة يمثل دائما شيئا آخر غير المضمون الروحي الذي يفترض فيه أن تكون إشارته ومن جهة ثانية هذا المضمون الروحي لا يرتبط إلا بشكل جائز بالواقع المحسوس الذي يعبر عنه ويمكن التعبير عنه بواقع آخر في حين تصير المصالحة في الفن الكلاسيكي الإغريقي أمرا ممكنا بين الروح والمادة في الجسد الإنساني.

---

[1] يثبت بعض الرومنسيين هذا الرأي القائل بأن الفن يشكل مبدأ المصالحة بين العام والخاص، أو بين الروحي والحسي مثل *شيلر* في كتابه *التربية الجمالية للبشرية*.

[2] اليوم إشارة إلى الحداثة التي أنشأت فلسفة الفن أو ميلاد الاستيطيقا.

وتبرز مسالة موت الفن مخفية في الانتقال من الفن الكلاسيكي إلى الفن الرومنسي بما أن النقلة ليست داخلية فمتى كانت رؤية العالم الإغريقي الكلاسيكي فنية فإن رؤية العالم الرومنسية ليست كذلك على الإطلاق إذ تستمد أصلها في الحدث التاريخي والذي هو صيرورة الإله إنسانا في وحدة مطلقة غير جمالية وغير فنية، وحدة ذات طبيعة روحانية خالصة بما أن الإله يجد في الروح، عنصر وجوده وبالتالي فهو معرفة خالصة. ومتى أنشأ الفن الكلاسيكي الإغريقي، الدين القديم (الدين الإغريقي هو دين الفن) فإن الفن الرومنسي لا ينشئ مضمونه في أي شيء بما أن مضمونه يمنح له من الخارج، كرؤية للعالم تكونت فعلا، تكونت تاريخيا قبل الفن الرومنسي بما هو فن الدين فكأنما مضمون الفن الرومنسي يتأتى له من الخارج ذلك أن الصراع بين الآلهة القديمة ولله لا يجري داخل مجال الفن بل هو صراع تاريخي حقيقي أما الصراع بين الآلهة القديمة وآلهة الأولمب فإنه يحصل في حيز التصوير الفني مهما كان شكله. أن المضمون الجديد للفن الرومنسي ليس وحيا تم الحصول عليه بواسطة الفن بل بوصفه وحيا واضحا بذاته[1] بما أنه لا يقوم إلا بوضع حقيقة أوحي بها من قبل في مكان آخر ومضمون تم إنشاؤه في موقع آخر لا يقوم إلا بصياغته الشكلية. وبهذا يكون الدين المسيحي افتراضا أساسيا للفن الرومنسي عبر صيرورة الله إنسانا، فعبر حياة المسيح وآلامه تدرك الذات لا تناهيها ويميز هيغل مرحلتين في هذا الحدث المركزي التاريخي (صيرورة الإله – إنسانا).

أ- تكمن المرحلة الأولى بشكل يبدو مفارقا في التعبير الأكثر كمالا وهو يجسد الإله في بدن آيل وصائر إلى الموت وهذا التعبير هو أكثر جذرية مما كان عليه فين النحت إن صيرورة الإله إنسانا يتألم في جسده والمدفوع إلى حدوده القصوى لم يتحقق إلا لينكر : هذه وظيفة الآلام – موت الله – الإنسان إنكار لا متناهي للمحسوس وانتصار للجوانية أو الباطنية المطلقة[2] وبالتالي لا يمكن لأي واقع محسوس أن يكون ملائما ومطابقا للثراء الباطني للنفس، إذ أن الوجود المحسوس لم يعد يرضي هذا الذات.

وعليه فإن الفن لن يكون بعد هذا التحول فنا تشكيليا بل يصير فن الذاتية (المضمون) في عنصر الذاتية (الشكل) وهذا الفن الجديد هو الفن الرومنسي بأشكاله الثلاث، التصوير

[1] أن الوحي الديني المسيحي لم يحصل في مجال الفن بل وحي تحقق تاريخيا ولذلك كان وحيا بذاته أي أن حقيقته ليست فنية وليست وحيا أصليا لها.

[2] لقد كان فن النحت يجلي الالتحام بين الظاهر والباطن بين الجواني والبراني في حين أنه في صورة المسيح يتجسد الطلق في تفرد خبري مطلق.

والموسيقى والشعر، إذ ينفك الفن في هذه اللحظة التاريخية والتفسيرية عن كونه مطابقا مع ماهيته[1] ويسير نحو نهايته الخاصة فالفن الرومنسي لا يعدوان يكون سوى احتضارا بطيئا للفن بصفته نظاما نظريا يعتبر عن الحقيقة لأن المضمون الروحي غدا بالغ الثراء وليصبح المجال الخاص بالروح هو الذاتية اللامتناهية عوضا أن يكون الشكل المحسوس للجمال (الفن الإغريقي) ومتى كان الفن تعبير حسيا وحدسيا، تشكيليا للحقيقة فإن الفن الرومنسي يخرج من حيث المبدأ عن دائرة الفن، وبالتالي فإن الفن الرومنسي بمضمونه يدفع بالروح إلى الذهاب إلى ما وراء الفن، إلى الدين ثم إلى الفلسفة حيث يجد الروح حقيقته كمعرفة مطلقة ومثالية تنفصل عن موضوعية الفن وعن ذاتية الدين وجوانيته ليحقق الملائمة والمصالحة بينهما في الشكل المفهومي الأرقى والثابت أنه متى تنحل الصلة المتطابقة بين الشمولية الروحية وعنصرها أي شكلها الحسي ينحل الفن من ذاته ويتوقف الفن عن كونه التعبير الملائم للروح ولحقيقته.

ويتبع هذا التطور التاريخي للفنون والذي يسير بالفن إلى الانحلال والكف عن كونه مضمونا روحيا متطابقا مع شكله الحسي تطورا آخر إذ أن هيغل يربط بكل شكل من أشكال الفن فنا أو عدة فنون نوعية : فن العمارة يربط بالفن الرمزي وفن النحت هو مثال الفن الكلاسيكي والذي تتحدد فيه ماهيته والموسيقى والرسم بالفن الرومنسي حيث يشكلان فني الاطلاقية والذاتية الواعية باستقلالها بما أن " الطبيعي والحسي لم بعيدا يشكلان الفضاء الأمثل[2] لأن الذات أو الروح لم تعد بحاجة إلى الخارج والظاهر لتدرك حقيقة ذاتها وعليه فإن الموسيقى والرسم يمهدان لانحلال الفن الداخلي حيث لم يعد مطابقا لماهيته حيث انكفأ الروح إلى ذاته وأضحى واعيا بحريته واستقلاليته كما أن هذين الفنيين يترجمان تطور الروح وتقدمها وموها وتدرجها نحو المطلق.

ومتى كان الأمر على غاية الوضوح بالنسبة للرسم والموسيقى فإن موضع الشعر يبدو بين منعطفين إذ يشكل في تفرده الفن الرومنسي الثالث بعد الرسم والموسقى وبالتالي فإنه متضمن في منظومة الفنون الفردية المتفردة ضمن ثالث الأشكال الرئيسية وهو الشكل الرومنسي وبالتالي فإنه يمثل ذروة الفنون المنفردة ويمضي بالفن من اكتمال الماهية إلى انحلالها تدريجيا حيث يعبر الشعر عن الزمن الحقيقي زمن الروح بما أنه أكثر الفنون قدرة في

---

[1] يبرز انتصار الجوانية في بعض الأحداث كبعث المسيح وتجلي الروح – القدس.

[2] يمكن تطابق الفن في ماهيته في تشكيلته المحسوس أي في العنصر التشكيلي مثلما هو الحال في فني العمارة والنحت وبدرجة أقل في الرسم لأن الفضاء الرسمي يصير مجردا.

الترجمة عن الأبعاد الروحية والقدرة على القول فيتخطى الشعر حينئذ دائرة الفن إلى دائرة الخطاب العقلاني ليكون الحد الأوسط الذي ييسر الانتقال من الفن إلى الفلسفة بيد أن هيغل يؤكد أيضا في مواضع من كتاب الجماليات أن الشعر بقدر ما هو الفن الكلي فإنه لا يرتبط بشكل فني نوعي[1]" فهو الفن الذي لا موطن له بما أنه لم يعد ملتصقا بالحقبة الفنية الرومنسية فهو الفن العام الذي يستطيع القول بأي شكل من الأشكال وإذا كانت الفنون الأخرى ملتصقة بالمادة وبالجانب الحسي والشكلي في فنون العمارة والنحت والرسم ومرتبطة تاريخيا بحقبة زمنية معينة أو بشكل فني عام (العمارة بالنسبة للفن الرمزي والنحت بالفن الإغريقي الكلاسيكي والرسم والموسيقى بالفن الرومنسي فإن فن الشعر هو فن الاطلاقية غير محدد بأسلوب معين من أساليب التعبير المحسوس عن المضمون فهو قادر على صياغة كل مضمون و قادر على بلوغ التخيل والتعبير عنه بشتى الأشكال.

وكأن نظام تماسك الفنون الهيغلي يقتضي أن يكون الشعر فنا اطلاقيا مثاليا وكليا وعاما غير ملتصق بأي بعد تاريخي (رمزي، كلاسيكي، رومنسي) وبالتالي وجب استبعاده من دائرة الفنون الرومنسية لكن الا يمس هذا التصور بتحديد ماهية الفن ؟ وبتطوره التاريخي ؟ وبأشكاله الثلاث وبتفرداته الخمس ؟.

إن ماهية الفن وطبيعته الخاصة تقتضي أن يكون الفن تعبير حسيا تشكيليا عن الحقيقة وأن تطور أشكاله الثلاث مرتبط أساسا بالتحديد الأصلي لمعنى الجميل وهو التطابق التام بين المضمون والشكل وهو ما يتحدد تاريخيا في فن النحت الإغريقي إذ أن الفن يمنح الفكرة الجميل وجود متظهر أو لنقل وجودا خارجيا وإن تكون الأجناس الفنية والتفردات الفنية الخمس العمار، النحت والرسم والموسيقى والشعر ذات صلة وثيقة بشكل معين تكون أكثر تعبيرية عنه من أي فن نوعي لكن تصور الشعر على أنه الفن الكلي فإن كل التحديدات السابقة تصبح لاغية وينكسر من ثمة النظرية التفسيرية والتاريخية للفن عند هيغل فالإقرار أن الشعر هو الفن الكلي مثلما ورد في الجزء الثالث أو المجلد الثالث من كتاب *الجماليات* تستتبعه صلة منطقية ضرورية وهي أن يشكل هذا الفن تأليفا بين الفنون الشكلية الثلاثة وهي الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومنسي مما يحيل نظرية موت الفن كلها إلى العدم وإلى الانهيار إذ لا وجود لشكل فني يمكنه التأليف بين الأشكال المشار إليها.

---

[1] *Marc Jimenez* *qu'est ce que l'Esthétique* p.190.

إن وضع الشعر بين منعطفين وبين مفترقين لا يلتقيان سيزيد في صعوبة فهم فلسفة الفن الهيغلية :

أولا لوجود صلات ضرورية بين الأشكال الفنية المختلفة والفنون النوعية وعليه فإن نظام الفن لا بد له أيضا على غرار أشكالها أن يتحدد بصفة تاريخية أيضا، بمعنى أن البعد التصوري للفن لا بد له من أن يكون تاريخيا وفقا لتسلسل درجاته الباطنية والتي تؤدي في الآخر إلى موت الفن وانحلاله من الداخل، وعليه فإن فن العمارة لن يكون من حيث تصور نظام الفنون الفن الأول بل لا بد أن يكون أيضا من الناحية التاريخية كذلك بمعنى أن التطور الهيغلي يفضي إلى الإقرار بأن أول الفنون التي عرفتها الإنسانية هي فن العمارة بما أن الفن الرمزي هو الفن الأول من الناحية التاريخية لكن التمسك بهذا التقابل غير ممكن، لأنه لن نستطيع الإقرار بأن فن العمارة كان أو الفنون المتفردة وأنه قد سبق تاريخيا النحت والرسم والموسيقى والشعر ثم أنه لا يمكن الجزم وفقا لهذا التصور أن الشعوب القديمة في مصر والهند لم تعرف غير فن العمارة وأن الإغريق لم ينشئوا سوى فن النحت وأن الرومنسيون لم يصوغوا سوى فنون الرسم والموسيقى والشعر، وهذا غير جائز بل أمر مستحيل من الناحية التاريخية فكل الشعوب عرفت نفس الفنون أو صاغتها وأن العمارة لم تسبق تاريخيا النحت وأنه لم تنتظر العهد الإغريقي حتى يظهر النحت، وأنه لم تنظر العهد الإغريقي حتى يظهر النحت وإلا فأين ستصنف تماثيل أبي الهول وضمن أية خانة سنضع العمارات القوطية في القرن الحديث.

وعليه فإن أشكال الفنون لن تجد نفسها في فن معياري مخصص وذي طبيعة محددة وذي جنس متميز بل إن أي شكل فني عبر تسلسله التاريخي قد أنشأ الفنون المعيارية الخمسة، فهذه الفنون تمثل كلية أشكال الفن في تحققاتها الظاهراتية.

ومن ثمة فإلى جانب كونها مرتبطة تاريخيا، بمرحلة معينة فإن الفنون المعيارية (العمارة والنحت والرسم والموسيقى والشعر تتسم ببعدها التزامني أي أنها وجدت وأنشئت داخل الأشكال الفنية الثلاثة وهي الفن الرمزي الكلاسيكي والفن الرومنسي).

وإذا وجب القول أن كل نموذج قد ارتبط برؤية معينة للتاريخ والحضارة بمعنى أن الشعوب القديمة في مصر قد وجدت في فن العمارة القدرة في التعبير عن ذاتها رغم أن هذا الفن يتسم بسيادة المادة على المضمون وبالانحلال الأول بين الظاهر والباطن حيث مازالت الفكرة عمياء أي أن الفن الرمز مازال غير قادر على تمثيل المطلق بشكل ملائم في حين أن الإغريق

استطاعوا أن يجسدوا معنى الجميل وبالتالي المثال في الفن لأنهم تمكنوا من إدراك الوحدة الجوهرية بين الباطنية وتشكلها الخارجي في الجسد الإنساني أما الرومنسيين فإنهم تخطوا في العمارة والنحت لأن الرسم والموسيقى هما الأنسب للتعبير عن لا تناهي الروحي ولذا فإنهما يسيران بالفن نحو الانحلال التام بين الشكل والمضمون، ولذلك فإن الهيغلية تعرض لهما (الرسم والموسيقى) التحقق نموذج للفن الرومنسي. أما الشعر فإنه تختفظ بوضعه الخاص "فتارة يكون تأليف بين الفنون التشكيلية (العمارة والنحت والرسم والموسيقى وتارة للتصوير والموسيقى فحسب[1].

3/- من الشعر إلي القول النظري :

وبهذا القول لجون ماري شافر يكون الشعر حدا أوسطا بين الفنون الثلاثة الرمزية والكلاسيكية والرومنسية وأحيانا أخرى تأليفا بين ظاهرية الرسم وباطنية الموسيقى فيكون عندئذ الفن الذي يؤلف حدي الشكل الرومنسي وكأن الكلية تتجاذب مع قطبين لا يستطيع من خلالهما الشعر أن يستقر على حال، فمرة تحول الصوت الذي تكون غايته في ذاته في الموسيقى إلى ذاتيته متخارجة، وطورا يجد في التشكيلية بعدا ضروريا لينشئ التأليف بين ظاهرية البعد التشكيلي وباطنية الموسيقى.

إن ما يميز الشعر هو التمثل والحدس الباطنيين، فالشعر يستخدم التمثل والحدس على نحو يستبعد منه الواقع الخارجي ليحل محله الواقع الداخلي فلا يكون للموضوعية من وجود إلا في وعي الذات في مجاله الخاص به ولا يستخدم العنصر اللفظي إلا بوصفه وسيلة للاتصال والتظهير المباشر. "وهو ينفصل عن هذا العنصر الخارجي من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقته لينطوي على نفسه[2]" ويمتلك الخطاب الشعري الخيال الفني الذي يحول أي مضمون إلى مضمون شعري، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون في شكل معماري أو تشكيلي أو نحتي أو تصويري أو أنه يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية، وإنما يقوم بإعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفني، ولذا فإن أول شروط المضمون الشعري هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الفكر المجرد وبين الحسي الواقعي ويحول الشاعر المضمون الذي يتمثله – بخياله

---

[1] شافر، *الفن في العصر الحديث*، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.227.

[2] *Hegel Aesthetics* op.cit p.964.

الفني – إلى عالم قائم بذاته، ولهذا فهو لا يخضع في وجوده إلى عالم آخر "وإنما توجد به وحدة عضوية تجعله وجودا حرا ومطلقا لذاته[1]" إن الفرق الجوهري بين الشعر والفنون الأخرى هو أن كل فن من الفنون يخضع للمواد التي يستخدمها ومن ثمة يكون الفنان مقيدا بحدود المواد التي يستخدمها بينما نجد الشاعر يتحرر من أمر هذه التبعية إذ أنه (الشاعر) لا يسجن نفسه ضمن حدود مضمون خاص مرتبط بالمادة التي يستخدمها وإنما نتيجة تحرر الفنان من بتبعية للكلمات، فإنه يضفي مضمونا خاصا على مضمون يتناوله، "وهو قادر على أن يصوغ ويعبر في أي شكل كان عن كل مضمون قابل لأن يمثل من خلال الخيال الفن وهذا يغني أن درجة كمال أي فن من الفنون عند هيغل تقدر بمدى استقلاله في تعبيره الخاص عن الأشكال المختلفة للفنون الأخرى[2].

ويمثل الشعر في نظرية الفن الهيغلية أسمى الفنون جميعا لأنه يمثل جوهر الفن بشكل عام، أكثر من أي فن آخر، ولهذا فإن التقدم الفلسفي لتطور الفنون يبدأ من العمار بوصفها أدنى الفنون وينتهي بالشعر بوصفه أرقاها وبالتالي فإن الخطاب الشعري يعبر عن المفهوم الفلسفي للجمال الفن كما أنه يعبر دون غيره من الفنون عن بداية المرحلة الانتقالية التي تفضي من جهة إلى التمثيل الديني وإلى نثر الفكر الفلسفي من جهة ثانية ويعني هذا أن هناك مصالحة بين الشعر والدين والفلسفة، إذ يبين أن تطور الفنون ينتهي إلى الشعر الذي يندفع إلى بلوغ الحقيقة من خلال استيعابه للفكر ولهذا يقول هيغل "تتحدد حدود عالم الجمال بنثر المتناهي والوعي العادي[3]" فالشعر في تطوره يبتعد عن الحسي ليقترب أكثر من الدين والفلسفة، وإذا كان الفني في جوهره مرتبطا بالحسي مهما حاول تجاوزه، فإن في تركيز الشعر على الروحي وابتعاده عن الحسي يكون قد خلق التعارض بين الشعر والعمارة، إذ أن الشعر يضفي على المواد المستخدمة طابعا خاصا وهو لا يحول المادة الوسيطة إلى رمز دال كما هو الحال في العمارة، وإنما يحول هذه المادة إلى علامة والشعر بمسلكه هذا يدمر اتحاد الداخلية الروحية والخارجية الواقعية تدميرا كاملا، ويعرض نفسه إلى خطر الانفصال الكامل عن منطلقه الحسي ليضع نهائيا في الروحي، وتشغل فنون النحت والرسم والموسيقى منطقة وسطى بين العمارة والشعر على أساس أن كلا منهما يجسد المضمون الروحي في عنصر حسي يجعله في متناول ادراك

---

[1] Ibid p.967.
[2] Ibid p.967.
[3] Ibid p.968.

الحواس والروح على حد سواء، في حين أن الشعر يعبر تعبيرا تصويريا عن المضمون، والشعر بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين ولذلك يمتلك الشاعر القدرة على استخدام أشكال وأنماط فنية، بالغة التنوع، ولهذا فإن تمايز الشعر إلى أنواع مختلفة تتأتى من طبيعة الإبداع الشعري نفسه.

وأول الأنواع الشعرية التي تعرض عملية العالم الروحي للتمثل الداخلي هو الشعر الملحمي الذي يماثل فن النحت لأنه يقوم بنفس الدور الذي كان يقوم به النحت فهو يقدم صور التماثيل النحتية على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئيا من القوى الآلهية والبشرية "فالشاعر يسترجع الأحداث ليعرض أمامنا عالما موضوعيا من الموضوعات والأشخاص والأحداث دون أن يقحم ذاته في القضية الملحمية ويقوم الشاعر بدور الراوي المحترف للقصائد الملحمية القديمة ويتلو القصيدة بصورة آلية، أما الشعر الغنائي فهو على النقيض من الشعر الملحمي، فإذا كان مضمون الشعر الملحمي هو الموضوعي فإن مضمون الشعر الغنائي هو الذاتي أي العالم الداخلي والنفس الجياشة بالعواطف ولذا فإن تعريفه يقترب من الدين ويمثل علامة فارقة في الانتقال من الفن إلى الدين، إذ أن النقلة إلى الخطاب الديني تتبدى في التركيز على العالم الباطني للنفس بدلا من التيه في التفاصيل الموضوعية والجزئية ومن ثمة فإن الشعر الغنائي يسير بالفن نحو الانحلال التدريجي بين الشكل والمضمون، وهذا التعبير في الشعر الغنائي تقترب من الدور الذي تؤديه الموسيقى، إذ أن من يلقي الشعر الغنائي لا يلقيه بطريقة آلية وإنما يشكل موسيقى فيفرض تبدلات متنوعة في طبقات الصوت، حتى يشعر السامع أن هذه التمثلات جزء لا يتجزأ من ذاتيته، أما الشعر الدرامي فهو يجمع بين النوعين الآخرين فهو ذاتي وموضوعي في آن واحد هو ذاتي بأصوله الداخلية وكشفه الأسرار الداخلية للأفراد و موضوعي بتحقيقه الخارجي، والشعر الدارمي يحتوي على قسم غنائي وفيه تفصح الشخصية بما هو خاص بها ويحتوي على قسم ملحمي لأن الشخصية لا تعيش في فراغ وإنما تعتمد على أنشطتها في الحياة الواقعية، والعالم الخارجي، وقد تطور هذا النوع حتى وصل إلى فن التمثيل الإيماني واقترب من ثمة من الدين وبهذا المعنى يكون الشعر فن الخروج بالفن من دائرة الفن إلى دائرة أوسع وأشمل وهي دائرة الخطاب الديني وعندئذ يكون الفن مدعوا للأجتثاث من قبل الخطاب الفني، وعليه يمثل الفن الشعري النقلة أو الوسط الذي يتم فيه الانتقال من دائرة الفن إلى دائرة الدين إذ ستتمثل الباطنية والروحية في الذات

الإنسانية بما هي ذات واعية ومدركة لروحانيتها وعليه تغادر الإنسانية مرحلة الطفولة الإنسانية المجسدة في القيم الحضارية اليونانية وبالتالي أضحى الفرد من حيث هو اكتشاف الحضارة الحديثة يعيش في ثقافة التفكير والتي سمحت له بتجاوز عوائق وحدود الجوانب الحسية. ولعل الشعر يمثل مرحلة الانتقال بالفن إلى دائرة أوسع لأنه يجسد زمن وعي الذات بنفسها بدلا من "غرقها" في الأبعاد الحسية ولذا كانت أهمية الفنون الفردية تتأتى من مدى اقترابها أو بعدها من الشعر بما هو الفن الأكثر روحية وهذا التصنيف يختلف عن التصنيف المركزي الأساسي والذي يمثله فن النحت من حيث هو تجسيد للوحدة التامة بين الشكل والمضمون ومن ثمة فإنه يعبر عن الماهية الحقيقية للجمال فمتى كان فن النحت الفن الأكثر جمالا فإن فن الشعر هو الأكثر روحانية[1].

إن القيمة الممنوحة لفن الشعر في المدونة الهيغلية لا تتم باسم الفن وبتحديد ماهيته من حيث هو تجسيد جمالي للحقيقة أو تعين حسي لها بل يتأتى من طبيعة الفكر الهيغلي ومن خصوصية النسق ذاته ومن الحركة الكلية للفكر فلا يكون فن الشعر من هذا المنطلق، الفن الأكثر جمالا بل الفن الأكثر فكرية حيث يجسد أحد مراحل الحركة التطورية والتاريخية[2] للروح المطلق.

وهذا التطور التاريخي للفكر يفترض أن يكون الفن المرحلة الأولى لتحقق الفكرة تحققا حسيا وهذه الحركة الكلية للفكر لاتيجعل للفن القدرة على تحقيق المعرفة الكلية المطلقة بل يجعل منه مرحلة من مراحل تحقق الروح المطلق، وهي المرحلة الحسية وبالتالي فإن الفن لا يمثل سوى لحظة من لحظات معرفة الذات لذاتها وسعيها نحو المطلق ونحو المعرفة المطلقة وبالتالي لا يمثل الفن غير مرحلة من مراحل تتحاور جدليا وتسلب كل مرحلة سابقتها وصولا إلى الفلسفة والتي تعبر عن الروح بواسطة الفكر أو المفهوم وبالتالي فإن حركة الفكر وطبيعته تفترضان حدودا منطقية وحواجز لا يستطيع الفن أن يتعداها ويتجاوزها.

ولعل حركة الفكر هذه أو الحركة الكلية للروح المطلق هي التي تفرض ازدواجية التصنيف الهيغلي فبالانتقال من الفنون الرئيسية الثلاثة (الرمزية والكلاسيكية والرومنسية) إلى الفنون الجزئية المتفردة خمسة (العمارة والنحت والرسم والموسيقى والشعر) يحصل الانتقال

---

[1] *Luc Ferry* Homo Aestheticus op.cit p.199.

[2] التصنيف الأساسي يسند إلى التحديد الصوري للفن بما هو وحدة الشكل والمضمون

من تصنيف أول يستبطن التعريف الماهوي والصوري للفن من حيث هو وحدة الشكل والمضمون وتأليف جمالي بين الحسي والروحي إذ تتفاوت أشكال الفن بمدى قربها أو بعدها من الفن الكلاسيكي الاغريقي بما هو الفن الجميل باقتدار وامتياز فإن التصنيف الثاني يحركه منطق آخر، منطق وإن بدا خفيا ومستبطنا فإن طبيعته تفرض أن يسمو الروحي على الجمالي وحينئذ تصنف الفنون حسب مدى قربها أو بعدها من الشعر بما هو الفن الكلي العام[1] وعليه فإن الرؤية الهيغلية للفن يتجاذبها قطبان رئيسان أولهما القطب الماهوي للفن ذو البعد الصوري والذي يحدد ماهية الفن من حيث هو وحدة الروحي والمحسوس أو الشكل والمضمون، أو الباطن والظهار هو ذاته تعريف الجمال.

وثانيها القطب التفسيري للفن من حيث هو تعبير روحاني تصنف من خلاله الفنون عبره قدرتها على الامتلاء الروحي ولعيه فإن كتاب الجماليات "مشدود بين المنطق الفني والمنطق العام للنظام الأنطولوجي[2].

وعليه فإن جماليات هيغل تكرس مبدأ أن الجمالي لا ينفصل عن الفلسفي وتكرس أيضا خصوصيات الفلسفات التأملية والتي تعلي من شأن الفكر والعقل في مقابل الحسي والطبيعي إذ أن مطلب تحليل ماهية الفن ببعدية التصوري والتفسيري وتحليل الأشكال الفنية لا يصدر عن تحليل فني، استيطيقي وجمالي وإنما يدمج هذا التحليل ضمن الدائرة النسقية، الفلسفية، الكلية وبالتالي فإنه لا حياة للجزء إلا بالكل أو بتعبير أدق إلا بدمجه ضمن الكل وعليه ينحو المنحى الجمالي نحو منحى أشمل وهو المنحى الفلسفي التأملي، صحيح أن هيغل يعرف معنى الجميل انطلاقا من تحديد ماهية الفن لكن مطلب تحقق الروح المطلق لذاته يجعل هيغل يلتجئ إلى مطلب آخر غير جمالي وهو مطلب النسق العضوي ومن ثمة فإن الحركة الكلية للمطلق تؤدي إلى تجاوز الفن بالفكر[3] وبالتالي "حل الفن ذاتيا في الكوميديا – نقطة اللاعودة للشعر ومن جراء هذا بالذات اللاعودة للفن[4].

---

[1] لا يعني هيغل بالتاريخ السكوني والثابت الذي يصف أحداث متتالية وإنما هو ذاك المسرح الذي يفعل فيه الروح فعله ويجسد فيه قدراته بمعنى آخر التاريخ هو تجلي حركة الروح في الزمن تجليا مخططا له (اعتباطيا) يحقق به الروح ذاته تحققا تاما ومكتملا فهو إذا تاريخ ذاتي للروح.

[2] *جون ماري شينفر* – *__الفن في العصر الحديث__* ص.228.

[3] المصدر ذاته ص.229.

[4] المصدر ذاته ص.229

إن التصنيفين المزدوجين في جماليات هيغل يجعلاننا أمام إشكالية هامة وهي موقع الفنون الرئيسية (أشكال الفن) داخل النسق وضمن تصور ماهية الفن فإذا ما تم التركيز على التطور التاريخي للفنون الذي ينطلق من العمارة ثم النحت فالرسم ثم الموسيقى والشعر فإن التحديدات الثلاثة للفن (الرمزي والكلاسيكي والرومنسي) تصبح مجردة تحقق عبر الفنون المختلفة وعندئذ ينتفي تعريف الجمال وتستلب ماهية الفن والتي هي وحدة المحسوس والروحي.

وإذا ما تم التركيز على التعريف العام للفن فإن أي تحقق نموذجي للفن بصفته فنا لا يمكن أن يوجد في مكان آخر غير الفن الكلاسيكي الإغريقي وعندئذ تنتفي أهمية الشعر ولا يصبح الفن الكامل أو المطلق لأنه لا يحقق المطالب الماهوية للفن ويصير مجرد فن ثالث من الفنون الرومنسية وبين هذا التصور وذاك تتأرجح جماليات هيغل بين ضرورة تحديد ماهية الفن وضبط معنى المثال والجمال وبين ضرورة إتباع الحركة الكلية للفكر وللروح المطلق من أجل تحصيل المعرفة المطلقة ولئن تضبط الحركة الأولى خصوصية كتاب *الجماليات* من حيث هو كتاب استيطيقي فإن الحركة الثانية تجعل من الأثر ذاته امتداد للآثار الهيغلية الأخرى إذ لا يصدر في هذه الحال المضمون عن تحديد جمالي – استيطيقي بل لا بد من ضرورة دمجه في النظام الكلي للفلسفة ولعل عدم تثبيت فن الشعر ضمن خانة معينة وتحديد مفهومي ثابت يؤصله داخل بوتقة ثابتة تحدد خصوصياته يفسر بجلاء ثنائية وازدواجية التصور الهيغلي للفن، إذ أن النظرة إلى الشعر بوصفه فنا نطلقا وكاملا بعيدا عن تحققات الحقبات التاريخية للأشكال الفنية تجعل من الفن قولا نموذجيا لا يستعصى عنه التعبير الثابت عن الحقيقة وبالتالي تربط هذه النظرة بخصوصية الحقبة الرومنسية التي تجعل من الفن قولا نموذجيا ومعياريا للحقيقة، أما ارتباط الشعر بحقبة معينة وبظرفية دقيقة وهي الحقبة الرومنسية فإن ذلك يجعل من الفن غير مرحلة من مراحل تطور الفكر والعقل تاريخيا، ومن ثمة يدمج الفن ضمن الحركة الكلية الجدلية بما هي حركة فكر ووجود حيث لا توجد الأشياء من أجل ذاتها فقط بل من أجل ما عداها من الأشياء، وعملية تحقق الروح، هذه هي عملية تستبطن وحدة الأضداد والاستلاب والأعتراب لأجل بلوغ المعرفة المطلقة بما أن الفكرة ليست مجردة بل حية تقهر التناقض لتبلغ المطلق وبهذا البعد أي أن الفن لا يعد وأن يكون غير مرحلة انتقالية لبلوغ المطلق تتأكد طبيعة الفلسفة التأملية ويكون فهم مسألة موت ممكنة وغير مستعصية عن الإدراك...

ولذا أيضا فإن طبيعة فن الشعر تضع الباحث أمام معطيين :

أولهما إذا كان الشعر هو الفن الكلي بإطلاق بما هو محدد لماهية الفن ونظامه فإن أمر إرجاعه في التصنيف إلى الفنون الأخرى أمر ممتنع وغير جائز وثانيهما إذا كان الشعر هو الفن الثالث في تصنيف الفنون الرئيسية وجب الوقوف عنده بدقة لتحليل أبعاده وخصوصياته وأنواعه ولعل هذا التصور الهيغلي للشعر بين منعطفين وتحديدين مختلفين يلحقه ضرورة تصور آخر بشأن الفنون الأخرى فمتى ربط هيغل الرسم بالموسيقى يكون هيغل ملزما بضرورة فصله عن الفنون التشكيلية الأخرى (العمارة والنحت) ويجعل منه فنا روحيا وجوانيا وبالتالي يمهد للانتقال من الفن إلى الدين ومن الظاهر إلى الباطن وعندئذ يكون الرسم أشبه بالشعر والموسيقى ويؤدي إلى انحلال الفن من الداخل بيد أن هيغل يعتقد أيضا أن الموسيقى هي فن الجوانية التي تقترب من الشعر ويضع قبالتها فن الرسم بوصفه فن الأشكال والصور الخارجية والتي تقترب من العمارة والنحت وعندئذ يكون الشعر تأليفا بين الفنون التشكيلية الثلاثة (العمارة والنحت والرسم) والموسيقى وتارة أخرى بين الرسم والموسيقى، وفي الحالة الأولى يكون الشعر فنا كليا ومطلقا محدد لماهية الفن ونظامه أما في الحالة الثانية يكون الشعر فنا رومنسيا ثالثا وبرؤية واضحة وجلية يكون فن الرسم فنا تشكيليا محددا الفن الذي يتحقق في شكل أو في صورة الفن الرومنسي وفي طور آخر يكون ممثلا لكل الفنون التشكيلية بوصفه يتعارض مع الجوانية ومهما كانت طبيعة الأشكال الفنية فإنها تمر في المدونة الهيغلية بثلاث مراحل تاريخية وتطورية تحدد وجودها من النشأة والازدهار ثم الأفول أو بقول آخر من الاختلال الأولي إلى التوازن فالانحلال التام أي الفن الرمزي يمثل مرحلة الاختلال الأولي مثلما بينا في الباب الثاني والفني الكلاسيكي يمثل مرحلة الاكتمال والازدهار والنضج فهو الفن بامتياز لأنه يجسد بوضوح ماهية الفن والفن الرومنسي يمثل الاختلال التام وبالتالي يمهد لموت الفن، وعليه فإن الأشكال الفنية الثلاث تمثل أو ترسم خطوط تصور عضوي تطوري للفنون.

ولعل تأكيدنا على فن الشعر كفن نموذجي لتحديد نظرية موت الفن أو النقلة من الفن إلى الفلسفة فلأن الشعر يمثل في المدونة الهيغلية *فن الفن* ولأنه أيضا فن لغوي يقترب من الخطاب الفلسفي[1] ويبدو من الناحية الظاهرية أن التنافس قائم بين فني النحت والشعر لكن في الجوهر الأمر على خلاف ذلك تماما.

---

[1] أكثر الفلاسفة منحوا مكانة مرموقة للشعر لمدى قرابته من الفلسفة من الناحية اللغوية باستثناء أفلاطون والذي اعتبره محاكاة فاسدة.

إن فن النحت هو الفن بامتياز والأنموذج للحقبة الاغريقية الكلاسيكية لأنه يجسد طبيعة وخصوصية الفن والجمال ولأنه يحقق التوازن بين ثنائية العمل الفني (البعدان الروحي والحسي) وبالتالي فإنه ينشئ التلازم الحقيقي بين الشكل والمضمون في وحدة جوهرية لا يغلب فيها هذا عن ذاك أما في الشعر فإن بعده الحسي (الصوت) يحيل إلى مجرد علامة ساكنة[1] واعتباطية فيفقد من الناحية الفنية الجمالية القيمة التي يكتسبها فن النحت، ومن ثمة فإن الشعر يمكن ترجمته إلى غير لغته الأصلية مادامت الظاهرة الحسية دعامة اعتباطية لدلالة ما. وبهذا المعنى يبتعد الشعر عن التحديد التصوري للفن بما أنه يطيح بوحدة الشكل والممضون ويهدمها أي أن المضمون الباطني ينفصل عن الشكل الواقعي والمحسوس وعليه فإن الشعر يؤدي من هذا الزاوية بالفن للخروج من دائرة الفن لأنه يتعرض إلى خطر الانفصال الدائم بين الروحي والمحسوس وبالتالي فإنه لا يجسد المفهوم الابتدائي والأولي للفن "فيطلق" من ثمة العنصر البراني ليغوص في انفعالات النفس وروحانيتها أي في جوانبها الباطنية وبالتالي فإن الشعر مهدد بالذهاب إلى ما دون الفن في قول ملكة الفهم، أو إن يشاء الذهاب إلى ما يتجاوز الفن نحو القول النظري[2] أي نحو القول المهفومي الفلسفي وعندئذ تحصل النقلة من الفن إلى الفلسفة.

وإذا ما نظرنا إلى الشعر من ناحية التعريف التفسيري للفن لتفوق الشعر على كل أصناف الفنون الأخرى والتي تكون محدودة فما يتصل بمضمون الفن والذي يكون بإمكانها التعبير عنه حسيا وعليه فبقدر ما ينجح الفن في الانعتاق من أسر المواد الحسية ومن خصوصيات مواد الحسية بقدرما يصبح قادرا على التعبير عن الفكر وعن الحقيقة إذ تعظم الأفكار التي يجسدها وعندئذ تكون هذه الفنون مجالا لتطبيقات الفلسفة الهيغلية" وللشعر القدرة على التحرر من قيد المادة لا يلتزم بمضمون نوعي محدد ونمط تمثيل مخصوص، فهو الفن الوحيد القادر على الصياغة والتعبير بأي شكل من الأشكال لكن كيف للشعر أن يتحرر من تبعيته للمواد الحسية ؟

قد يتبادر للذهن أن اللغة هي المصدر الأساسي والشكل الأول للشعر وبالتالي مادته بيد أن الهيغلية لا تجعل من اللغة مصدر للمضمون الشعري إذ أن التمثيل الباطني هو الذي يشكل مادة الشعر "إنها الأشكال الروحية التي تحل محل المحسوس والتي تزود بالمواد التي تلزم

---

[1] التمثيل الحسي الخارجي في الشعر لا يعد وأن يكون مجرد زخرف وكساء لمضمون أعمق دلالة.
[2] جون ماري شيفر *الفن في العصر الحديث* ص.241.

صياغتها، كما يقوم بذلك الرخام في وقت سابق، البرنز، اللون، والأصوات الموسيقية فالصوت الشعري لا يتصف بالوضع نفسه الذي يتصف به الصوت الموسيقي أو حجر النحات فهو ليس مادة إلا بالمعنى المجازي للكلمة إذ لا يستعمل الروح العنصر اللغوي إلا كوسيلة أما للتواصل وإما للتعبير المباشر وتنفصل عنه منذ البداية، كمجرد إشارة لتنطوي على ذاتها[1] ومن ثمة فإن العنصر المحسوس و مادة الشعر يتلاشيان ويصبحان مجرد إشارة ناقلة للروحية أو الباطنية. وهذه السمة تجعل الفن الشعري على حدود الفن ليتحول إلى قول نثري أو قول نظري إذ أن المادة لا تمثل في الشعر إلا زخرفة وكساء للروح فهي لا تشكل أهمية إلا لكونها تشير إلى الروح وتعبر عنه فيكون الشعر (فن الفن) أي الفن الذي يخلص من حدوده الظاهرية والخارجية.

والشعر بوصفه الفن المطلق الكلي الذي يحدد ماهية الجميل وكليته يكون تأليف كل الفنون، فالشعر شأنه شأن الموسيقى يشير إلى إدراك الباطن بالباطن، أي إدراك المضمون الروحي بالتخيل أي بالتمثيل الباطني وهذا عنصر تفتقر إليه فنون العمارة والنحت والرسم وهو أيضا يتطور ويتسع مع المشاعر الباطنية والروحية ليؤلف عالما خارجيا، موضوعيا وهو الفن الوحيد القادر على التعبير عما يجيش في النفس البشرية من مشاعر وانفعالات وهو أمر يعجز عنه الفنون الأخرى لطابعها الظاهراتي، المحسوس والمحدود الظاهراتي، والتي تعجز عن إدراك الجوانب الروحية الخالصة والشاعر لا يتقيد في عمله بمواد تفرض عليه وتشكل حاجزا أمام إبداعه الفني فالشعر من حيث هو تحقيق لكلية الفن وبالتالي لكلية الجميل يحظى بمواد لم تفرض عليه فرضا ليكون قادرا على استعمال كل أنواع الإنتاج الفني.

أ- سمات التعبير الشعري :

يحلل هيغل سمات التعبير الشعري من خلال تحليله للمادة الوسيطة التي يستخدمها الشاعر وهي اللفظ والإمكانيات الصوتية له فاللفظ ليس رمز التمثلات حسية، ولا تظهيرا مكانيا مطابقا للداخلي والباطني نظيرا الأشكال التي يخلقها النحت والتصوير وليس هو "تنغيما" للنفس كما هو الحال في الموسيقى، "بل أن اللفظ علامة تصبح غايتها في ذاتها، ولهذا لا بد أن نأخذ في الاعتبار ثلاث نقاط هامة وهي :

---

[1] المصدر ذاته ص.242.

أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية، ينبغي البحث عنه في كيفية التمثل وليس في اختيار الألفاظ،

وثانيا أن التمثل الشعري بحد ذاته لا يتموضع إلا في الألفاظ وهذا يعني أن نبين اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية،

وثالثا : أن الشعر نطق فعلي بمعنى أن ألفاظه ذات رنين ولذلك لا بد أن تصاغ وفق مدتها الزمنية مما يقتضي الاستعانة بالوزن والإيقاع والقافية[1]".

ب- طريقة التخيل الشعري للأشياء :

إن التخيل الشعري يقوم بالدور الذي يقوم به الشكل المرئي في الفنون التشكيلية، وهذا يعني أن قوة الخلق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخليا، دون الاستعانة بأشكال خارجية ولم يرق التخيل الشعري المبدئي على هذا المستوى، لأنه كان يخضع للعفوية، ولأنه لم يدرك ماهية الإنسان الداخلية ولذلك يقول هيغل "إن التمثيل لا يكون شعريا إلا بفضل حالة التوسط التي يبقى فيها بين هذين القطبين ويعني بهما الواقع العيني بأجزائه المختلفة، وعمومية الفكر المجرد – مما يتيح له أن يحتل موقعا وسطا بين الحدس العادي والفكر بما هو كذلك[2]".

ويعرف هيغل التمثل الشعري "بأنه تمثيل تصويري، لأنه يضع تحت أبصارنا، لا الماهية المجردة، بل الواقع العيني...الذي يتيح لنا أن نستشف الجوهري[3] والتمثل الشعري يشبه الحروف وهي علامات أصوات اللغة، التي حين ننظر إليها نفهم ما نقرأه في الحال، دون الحاجة إلى سماع الأصوات فالشعر لا يكتفي بالفهم المجرد فهو لا يقدم الموضوعات كما تكونت في الفكر، أو كما صاغتها الذاكرة بل يقدم المفهوم ذاته في الـ"هنا" الواقعية ويقدم هيغل مثلا على ذلك يوضح فيه الطريقة التي يقدم بها الشعر الفكرة المجردة في صورة حسية وبالتالي يمسك بالجانبين معا، وهما الكلي والجزئي في وحدة لا تنفصم، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بنا حاجة إلى استحضار صورة للشمس أو الصباح، لأن ما تمثله أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصوري عقلي، ولكن حين يقول الشاعر "حين مطلق الشمس تنهض أوروراوردية الأصابع فإن المدلول المعبر عنه في الحقيقة واحد، غير أن التعبير الشعري يعطينا أكثر لأنه يضيف للشيء معطيات وصفات أخرى إذ أنه يقدم تصوير

---

1 *Hegel, Aesthetics* op.cit p.1000-1001.
2 Ibid p.1002.
3 Ibid p.1002.

بلاغيا واضحا أما رؤية الذهن، "ولهذا يجمع الشعر بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التي تنصهر في الداخلية وبماهية الشيء لتخلق كلا واحد ليس قابلا للقسمة والشعر الشرقي – بوجه خاص – هو الذي يطالعنا لهذا العني في الصور والتشبيهات. وذلك لأن الطابع السامي لتصورات الشرقيين وحدوسهم، يحثهم على أن يستخدموا ما هو ألمع وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثلات، ليحملوا ما يبدو لوعيهم أنه جدير بالتعظيم والتفخيم. والتمثل النثري للأشياء هو على النقيض من التمثل الشعري لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائي وإنما الدلالة بما هي كذلك، وبذلك يغدو التمثل النثري مجرد وسيلة لكي يصل المضمون إلى الوعي. "وإذا كان التمثل النثري مجرد وسيلة ليصل المضمون إلى الوعي وإذا كان التمثل النثري يخضع لقانون الدقة والوضوح، فإن التمثل الشعري لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون[1]" والنثر قد يستخدم بعض الصور المتحررة، باستمرار في الشعر، لكن لا يعني هذا انه قد دخل دائرة الشعري، "ولذلك فإن الشاعر مطالب دائما بأن يأتي بالجديد من الصور لأن الاستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها إلى النثر[2]".

ج- التعبير اللفظي وسماته في الشعر :

إن الجانب اللفظي من الشعر يمكن أن يكون موضوعا لتأملات لا متناهية ومعقدة ولكن هيغل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل اللغة الشعرية، النظم، الإيقاع، القافية، الترابط) والألفاظ من أغنى وسائل الشعر الخارجية، ويتأتى غناها يستخدم اللغة استخداما مختلفا عن استخداما في الحياة اليومية ونتتجه لهذا فهو يتحاشى في تعبيره اللغوي، ما يعيدنا إلى اللغة اليومية العادية، ويبتعد كذلك عن لغة الوعظ الديني، ولنظر العلمي الفلسفي ومنهجه، إذ يتجنب القول الشعري التقييمات الواضحة والعلاقات التي تقيمها ملكة الفهم ومقولات الفكر حتى الأشياء مجردة من كل طابع عيني. ومن الوسائل التي تستخدمها اللغة الشعرية، استخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصغير وهذا ما نجده في مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية، وعدم خضوعه لبعض أشكال الإعراب وقد يلجأ الشاعر إلى استعمال مهجور الألفاظ أي ما يندر استعماله في الحياة اليومية أو ينحت ألفاظ

---

[1] Ibid p.1005.
[2] Ibid p.1006.

جديدة ولكن بشرط ألا يصطدم بالعبقرية القوية للغة، أي شرط ألا يحطمها تماما، وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام الصور البلاغية ولكن بشكل لا مبالغة فيه.

ويتحكم الشاعر في خلق لغته الخاصة عن طريق التحكم في بنية العبارات فبتعاقبها البسيط أو المعقد، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادئ يمكن أن تسهم العبارات في التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع "ويلجأ الشاعر إلى ذلك لأنه من المفروض أن يكشف الداخلي (الباطني) عن نفسه من خلال التعبير اللفظي[1]" وقد يظهر النطق الشعري – لدى شعب من الشعوب في وقت لم تكن قد تكونت لغته بعد، وتكون في حالة التكوين في الشعر، ولذلك قد يستخدم الشاعر تعبيرات ستتنحى فيما بعد عن دائرة الشعر، وتستخدم فما بعد في النثر، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كان جيدة "ولذلك يكون (الشاعر) حينذاك أول من يفتح لسان شعبهن وأول من يقيم جسرا بين المتمثل واللسان[2]" وعليه تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتي في لغتهما الشعرية بسيطة وعادية، لأن كلا منهما كان يعبر عن التمثل بالألفاظ التي تلائمه، وفي نفس الوقت يعطي كل منهما لغة شعرية وحية لشعبه -ولكن بعد أن تتوفر للناس لغة نثرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة، وتوجز على التعبير الشعري – كي يثير الاهتمام – أن يبتعد عن اللغة العادية ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة وأسمى وأغنى ونتيجة لهذا، فإن الأشعار التي رأت النور لدى شعوب تمتلك لغة نثرية متطورة تختلف بشكل جوهري عن أشعار الشعوب التي كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثرية المتطورة، وحين يفرط الشاعر في خلق لغة خاصة، فيهتم بالبلاغة والزخرفة اللفظية على حساب الحقيقة الجوانية والباطنية فإنه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول والحرص على تقديم لغة أنيقة ساحرة و لهذا نجد بعض الشعوب قدمت أعمالا شعرية تتسم بطابع بلاغي وزخرفي على حساب المضمون الباطني وهذا ما نجده في اللغة اللاتينية بشكل خاص حيث يحصل الانفصال بين الظاهر والباطن، بين الخارج والداخل، بين الشكل والمضمون فينحل الشعر من الداخل وهذا الانحلال هو أحد صور أو أشكال موت الفن أو انحلاله حيث يغيب التعريف الصوري للفن من حيث هو وحدة الشكل والمضمون ولذا أيضا يغلب في اللغة اللاتينية على غرار شيشرون (106-43ق.م) وهوراسيوس (65-8ق.م) مضمونا نثريا مغلقا بزينة خارجية محضة ويرجع هيغل السبب في

---

[1] Ibid p.1008

[2] Ibid p.1009.

ذلك إلى أن الشعراء الذين يفقدون العبقرية كانوا يحرصون على إبراز البلاغة اللفظية، والمؤثرات الصوتية، "لأن التعبير الشعري الحقيقي يبتعد عن الزخرف البلاغي المبالغ فيه ويحرص على إبراز الطابع الحر، بحيث يوحي لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه[1].

ويرى هيغل أن الشعر يحتاج إلى الوزن أو القافية وليس كل نظم هو شعر، فالنثر المنظوم ليس شعرا، لأن المضمون ليس شعريا، "والشرط في المضمون الشعري أن يكون قابلا في الأساس لأن يصاغ في صورة شعرية[2]"، والنظم في حد ذاته ليس عقبة أمام الاندفاع الحر للشاعر، إذ أن الموهبة الفنية تتحرك وسط موادها الحسية، والعنصر الحسي الذي تمثله صوتية الألفاظ في الشعر هو جزء من الفن، وهو يجعل الشعر يختلف عن اللغة العادية، ويبدو في مظهر حي، وإذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ في تراتبها تتحرك في اللانظام فإن مهمة الشاعر هي أن يحيل هذا اللانظام إلى نظام وأن يفرض على الألفاظ حدود حسية، وأن يرسم لتصوراته الجمالية وبنيتها إطار صوتيا، والنظم الشعري هو موسيقى تفيد في إضفاء رنين على التمثلات في تعاقبها، ولهذا فإن وزن البيت يفترض فيه أن يعبر عن النبرة العامة والنفخة الروحية للقصيدة برمتها، سواء أعطى للبيت الشعري شكل الأيامبوس أو التروخايوس[3] وهناك نسقان :

النسق الأول وهو نسق النظم الإيقاعي ويعتمد هذا النسق على الموسيقى العميقة في داخل العمل الشعري وهو لا يعتمد على القافية بشكل أساسي لأنه يعتمد على المدة الثابتة لمقاطع تبعا لطولها أو قصرها والتركيب بينها بنسب متفاوتة وطبقا لأوزان متنوعة، ويتم التحريك الإيقاعي عن طريق النبرة والوقفة والصوتية التي تصدر في هذا النسق تصدر في قلب هذه الحركة الداخلية دون أن تنتهي إلى قواف، أي أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة في الزمن "والنسق الثاني هو عكس النسق الأول، لأنه يبرز صوتية الحروف الثابتة والمتحركة[4]".

إن الشعر يمثل إذا حدا وسطا بين الفنون الجميلة والفلسفة إذ يقترب الخطاب الشعري من الخطاب الفلسفي العقلاني لانشغاله باللغة التي تفتقر لها الفنون الأخرى وعليه يمكن القول أن المعنى أو المفهوم ينكشف عن طريق الكلمات والصور الشعرية "فكأنما الشعر يكشف الوجود

---

[1] Ibid p.1010.

[2] Ibid p.1011.

[3] تفعيلة في العروض الإغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطع طويل وأخر قصير.

[4] Hegel, op.cit p.103.

ويحدد ماهيته ومن ثمة البحث عن الحقيقة وعن المعنى العميق للحقيقة وهو معطى يبحث عنه الفيلسوف أيضا ويسعى إلى إعلانه بل إن البعض ذهب إلى الحديث عن خضوع الشعر الحديث لأهداف عقلية[1]" فيكون الشعر فنا يقع على حدود الفن لأنه يقترب من الخطاب الفلسفي العقلاني في مسعاه للكشف عن الحقيقة بواسطة الكلام واللغة، إذ أنها (اللغة) تمتاز بقوة خيالية ومجازية كبيرة فهي ليست شيئا ينبعث بقصد التعامل الخارجي بل على العكس إنها شيء باطن يدل على النهم إلى المعرفة وإلى محاولة الاهتداء إلى حدس الأشياء"[2] فيكون الشعر أشبه بموطن قول الحقيقة وإعلان المعنى وبيان الوجود وتكشفه، إذ أن اللغة الشعرية ليست لعبا حرا إزاء الأشياء وإنما سعي دؤوب ومتواصل لإيجاد مرفإ للحقيقة وبالتالي للقول الذي يقترب من القول العقلاني والمفهومي، ذلك أن ما يؤول إليه الشعر من انحلال بين الشكل والمضمون أو بين الظاهر والباطن إنما يعكس تطور العقل ومره وصيرورة المطلق لأن الفن يمثل تمظهر للعقل واكتمال له حيث يعبر الشعر – من حيث هو فن رومنسي بإطلاق – عن الذاتية اللامتناهية.

وعليه يمكن القول أن الشعر يمثل الحد الفاصل بين الأشكال الفنية وتمظهراتها وسعيها نحو إدراك الحقيقة والمطلق داخل الحقيقة التاريخية وبين الفلسفة بما هي غاية المرحلتين السابقتين (الفن والدين) لأنها تأليف بين موضوعية الأشكال الفنية وباطنية الخطاب الديني وبما هي أيضا تحقيق للمصالحة المطلقة بينهما، وبما هي أيضا اكتمال للحقيقة وتحقيق تاريخي لها، وعليه فإن القول بأن الشعر يقع على حدود الفن وعلى أنه فن الخروج من دائرة الفن إلى دائرة أعلى من حيث المضمون ليس قولا اعتباطيا أو مجازيا بل هو قول يؤكد ارتباط النظرية الجمالية بالمبادئ والنظريات والأفكار التي تحدد المذهب الهيغلي وتصوغ فلسفة من حيث أن الفن لا يعدو أن يكون غير تمظهر حسي وخارجي وموضوعي للحقيقة وأن موضوع الشعر يعكس في المدونة الهيغلية التطور من فقر روحي في الفنون الرمزية إلى ثراء روحي بارز في الفنون الرومنسية وعليه فإن التطور الذي شهدته الفنون وسجلته في المراحل الفنية المختلفة إنما يكشف في حقيقته عن تقدم في الروحية والأبعاد الباطنية لأن الانحلال بين الشكل والمضمون وبين الذات والموضوع في الفن الرومنسي وبالأخص في فن الشعر إنما يبرز أن الخطاب الفني أو الشكل الفني لم يعد قادرا على احتواء الحقيقة وأنه أضحى شيئا من الماضي في مجال

---

[1] اعتبر <u>شليغل</u> *ان الشعر الحديث* يخضع لمبادئ عقلية ومعرفية فسمى هذا الفن "فنا عارضا" ليقابله بفن الجمال عامة.

[2] *د/احمد حمدي محمود* <u>*: الاستيطيقا لكروتشة*</u> *–تراث الإنسانية* المجلد الأول ص.502.

الخطابات التي تسعى إلى إدراك المطلق وتحقق التصالح النهائي بين الفكر والوجود حيث تكون الفلسفة بقولها المفهومي التعبير الأرقى للحقيقة والاكتمال المنطقي والتاريخي، إذ أن الفن تكن وظيفته في الكشف عن الحقيقة بشكل حسي بيد أن الظاهر لا يمثل سوى المرحلة الأولى من المراحل الثلاثة التي يشقها الروح المطلق في سعيه تكمن مسعاه الطويل والشاق بهدف الوصول إلى الحقيقة التامة والنهائية، صحيح أن الفن نشاط روحي تحقق الوحدة بين الذاتي والموضوعي وصحيح أيضا أن مضمون الفن هو الفكرة التي تتجسد في الواقع بعد أن تدخل في وحدة مباشرة معه، بيد أن طبيعة النسق وجملة المبادئ التي تحدده تجعل من الفن أقل مرتبة من الدين ومن الفلسفة ومن ثمة مثلما أبرزنا في تحليلنا لهذا الفصل فإن الشكل الفني ليس القول الأنموذج للحقيقة وليس القول الأرقى لها إذ أن فلسفة الفن وتحليل المقولات الجمالية من خلال التاريخ العيني للبشرية يفرضان منطقيا أن يكون الفن أقل مرتبة من الفلسفة، لأنه لو كان الفن الشكل الأرقى لقول الحقيقة والتمظهر الأرقى لنمو وتطوره بحيث تكون الفلسفة أقل مرتبة من الفن فإن القول بأن يكون الفن موضوعا للفلسفة لا يستقيم أصلا من الناحية المنطقية والعقلانية، إذ أن "الأرقى أو الأعلى" لا يمكن أن يصير موضوعا للأدنى لأنه لو سلمنا أن الفن هو الخطاب النموذجي فإن هيغل سيقع في إحراج ابستمولوجي يتناقض مع جملة المبادئ ومجمل النظريات والأفكار المحددة لنسقه وهو أن الفلسفة السياسية والفلسفة التاريخية والفلسفة الأخلاقية والجماليات ستصبح جميعها غير ذات جدوى بل لا تستقيم أصلا إذ كيف للفلسفة وهي القول العاجز والقاصر والأقل مرتبة أي يتناول بالبحث والدراسة والتدقيق في أي موضوع آخر، وعليه فإن التطور التاريخي للحضارة الإنسانية يفترض أن يكون القول الفلسفي هو القول الجامع والمطلق للعقل والحقيقة وأن يكون اللوغوس الشكل الأنموذج لها (للحقيقة) بما أن الفن قد انحط وأضحى من الماضي وحطم مضمونه وطغت الذاتية التي انفصلت عن الأشكال الفنية – جميعها – إذ ضاع المضمون الجوهري.

وازدادت المهارة الذاتية في زخرفة الأعمال الفنية إذ أن الإنسان لم يعد يقنع بصياغات الفن وإنما أصبح يبحث عن أشكال مجردة ومحددة وأضحى يميل إلى كل ما هو "غريب" وإلى التحدث عن الفن بشكل مجرد، وهذا نتيجة ميل الإنسان المعاصر إلى صياغة كل شيء في صورة قواعد مقننة، وقد أدت هذه الحالة العامة للعالم الراهن إلى ظهور فن جديد هو النثر "الرواية والتي تستفيد من الفلسفة بوصفها أرقى أشكال الفكر ولهذا فإن نهاية الفن عند هيغل

تعني المصالحة بين الشعر والفلسفة وهذا ما يظهر في الرواية بوصفها فنا أدبيا ومن ثمة فإن الحداثة قد مهدت لنشأة فلسفة الفن من حيث أن هذا الأخير ليس أداة للفلسفة بل هو شبيه لها لأنهما ينتميان إلى نفس الدائرة ومن حيث أن كليهما قول عن الحقيقة بيد أن الفن يتوقف أن يكون القول الأنموذج لها، ومتى كانت الفلسفة أرقى خطاب لقول الحقيقة فإن الضرورة تقتضي أن يموت الفن "وأن يدخل في عداد الأشياء الماضية"، وبالتالي فإن محاولة أو بعث أشكال الفن القديمة فإنهم سيجدون أنفسهم في موقف شبيه بموقف دون كيشوت والذي حاول بعث أخلاق الفروسية في وسط لم يعد يعترف بها.

تعقيب

ويستفاد مما تقدم ارتباط تحليل هيغل الجمالي ارتباطا وثيقا برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ومن ثمة فإنه لا يمكن عزل الفن عن الحضارة لديه، ولذلك فإن كل سمات نسقه الفلسفي الميتافيزيقي تظهر في رويته للفن بشكل واضح والذي يعد في ميتافيزيقا هيغل أحد الطرق لمعرفة حقائق الروح الكلية من حيث هو إبداع روحي إنساني لأنه يعبر كليا عن الجماعة والشعب والحضارة التي ينتمي إليها ولأن الروح عند هيغل – أيضا - هو الكلية التي تتمظهر وتتجلى في عينية التاريخ وإذ كان التاريخ الإنساني في حقيقته هو سعي وتقدم نحو الحرية، فإن ماهية الروح هي الحرية، "وكل صفات الروح لا توجد إلا بواسطة الحرية، وأنها كلها ليست إلا وسيلة لبلوغ الحرية[1]" وهذا ما أكده هيغل مرارا في أكثر من موضع من كتاباته المختلفة، ويرى أن العالم الذي يتمثل فيه الروح ليس العالم المادي ولكنه عالم التاريخ الإنساني وعليه أيضا فإن هيغل لا يعرض لتاريخ العالم بقدر ما يعرض لتأريخ للوعي ولتأريخ الإنسانية، وإن كان كل منهما يرتبط بالآخر لأنه يرى "أن تاريخ الإنسانية هو تاريخ الوعي بذاته وتاريخ التحرر[2]" وبالتالي فإن المسار الابستمولوجي للوعي الذاتي من اليقين الحسي إلى العقل) يرتبط بالمسار التاريخي للبشرية (من العبودية إلى التحرر) وهذا ما أعطى لفلسفة الطابع العيني الواقعي، فهو يرى (هيغل) أن أحوال الوعي وأشكاله تظهر لنا على صورة وقائع تاريخية وموضوعية، والانتقال الذي نلمحه لدى هيغل من التحليل الفلسفي إلى التحليل التاريخي هو في حقيقة الأمر تحقيق للطابع التاريخي للتصورات الفلسفية وبرهنة على هذا الطابع، فكل التصورات الفلسفية تنطوي – لديه – على مراحل تاريخية فعلية في تطور البشرية وتعبر عنها، وهيغل حين يدرس التاريخ، فإنه يسعى للكشف عن جذوره الحقيقية في عالم الإنسان ولذا فهو يدرس الإنسان بكل سماته الحضارية التي تشمل الثقافة والأخلاق والقانون والدين والفن وهذا ما يتضح في مسعى الإنسان للتحرر وحل التناقض بين الكلي والفردي، والعام والجزئي من خلال تموضع عمل الإنسان الفردي في نتاج موضوعي ولعل الفلسفة هي أرقى خطاب الذي يحل

---

[1] *هيغل محاضرات في فلسفة التاريخ* ترجمة *إمام عبد الفتاح إمام* الجزء الأول : دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1974 ص.84.
[2] *كولنجوود : فكرة التاريخ،* ترجمة محمد *بكير خليل، لجنة التأليف والترجمة والنشر*، القاهرة 1968.ص.211.

التناقض المزدوج الذي يجد الإنسان نفسه فيه بما هي الخطاب النموذجي لحل كل تعارض ممكن ولإيجاد مرفأ نهائي للحقيقة.

إن الفن بما هو تعبير عن الحقيقة في شكلها الحسي الابتدائي والظاهري فإنه وبتاريخه وأشكاله الخاصة والمتفردة فإنه يمثل جزءا من التاريخ الكلي الإنسانية ما دام مرتبطا بشعب ما وحضارة بعينها فليست كل الشعوب عرفت الفن الجميل وليست كل الحضارات قد أدركت هذا المعنى (الفن الجميل) بما هو وحدة الشكل والمضمون بل إن ارتباط الفن الكبير، الفن الحقيقي والذي يكشف المطلق جماليا بشعب ما إنما يكشف سعي الفرد نحو التحرر والتخلص من العبودية ومن أسر الطبيعة، هذا المسعى الذي يبدأ بالوعي الحسي المنغمس في الجزئية باتجاه العقل الذي يدرك الكلي ويعبر عنه بأسمى تعبير وأرقى مظهر، ذلك أن الحياة اليومية تغرق الإنسان – الفرد في الجزئي بينما الكل هو الحقيقة ويمثل الفن جزءا من التركيب الجدلي العام الذي يعرضه هيغل لمسيرة الوعي البشري نحو الحقيقة وجزء ومرحلة من مسار الروح لإدراك الكلي. ويرى هيغل أن ثقافة أي شعب من الشعوب هي التي تقدم لنا الجانب الكلي لهذا الشعب، هذا الجانب الذي يحدد لنا الفروق الحقيقية بين شعب وآخر، وللثقافة ميزة عند هيغل في أنها ذات طابع صوري بمعنى إذا كانت الفلسفة تضفي عليه طابع الكلية، فإن الثقافة تستمد شروطها و وجودها من الواقع العيني الجزئي، فالتصور الفلسفي لأمة ما يمكن تحليله عن طريق الثقافة إلى عدد كبير من التصورات ولذا فإنه يمكن عن طريق الفكر الإشارة إلى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينيا واسعا بكلمة واحدة من خلال تصور واحد بسط، بينما تمكننا الثقافة من إبراز هذا الثراء الداخلي من خلال الانتاجات الفعلية للإنسان في ميادين العلم والفن ولذلك يمكن القول على حد تعبير هيغل "إن الثقافة بصفة عامة تجهز بالفعل الأدوات التي تشيد بها الفلسفة صرحها[1]". وبهذا المعنى تكون الفنون أشكالا متفردة وخصوصية ومتنوعة لثقافات الشعوب وحضاراتها ولذا كان إعجاب هيغل واضحا وجليا بالثقافة اليونانية الإغريقية لأن الشعب الإغريقي قد أدرك المعنى الحقيقي للفن وللجميل من حيث أن الجمال الفني يتجسد ويتحدد في الأشكال الفنية اليونانية وبخاصة في فن النحت الذي يظهر الوحدة التامة من الشكل والمضمون وبين الجواني والبراني ولذلك مثل اليونان بالنسبة لهيغل ومعاصرته الفردوس المفقود إذ أن اللحظة الإغريقية هي اللحظة الفنية باقتدار حيث استطاع اليونانيون أن يصوغوا أسمى وأرقى

---

[1] *هيغل : محاضرات في فلسفة التاريخ (الترجمة العربية)* مصدر سبقت الإشارة إليه ص.161.

تعبيراتهم عن المطلق في أشكال فنية جميلة م يستطع أحد من بعدهم أن يصوغ نظيرها ومثلها ولذا كانت الثقافة اليونانية ثقافة فنية بامتياز واقتدار لأنها الوحيدة التي أدركت الجمال وبلغته وصنعته مما يتم عن حرية الفنان الإغريقي واستقلاله ولذا فقد شكلت اللحظة اليونانية، لحظة رائعة ابتدعها النحاتون اليونانيون، بشكل رقيق يؤلف الماهية الصورية للفن إذ أن المصريين وأهل الشرق القدامى لم يتوصلوا إلى إبداع وانجاز ما أنجزه اليونانيين دفعه واحدة إذ أن إعمالهم الفنية ظلت مبهمة ولم يقدروا على انجاز شكل فني متكامل حيث ظلت الفكرة عمياء ولم يتوصل الروح إلى إدراك ماهية جماليا أو فنيا إذ ظل الفن الرمزي يتأرجح بين ألف شكل ولم يستقر بالتالي على حال تؤثثه ويتشكل فيه ما دام الفنان لم يدرك بعد معنى الحرية ومفهوم الجمال فلقد بدأ الروح حياته في الشرق غارقا في الطبيعة ومرتبطا بها إذ أن الفنان الشرقي يفتقد إلى مفهوم الوعي بالذات والذي يعني عند هيغل – الحرية – ولذا فإن الشرقي ما دام مفتقر اللوعي بالذات فإنه يفتقد للحرية بما هي أساس كل إبداع إنساني – ثقافي وحضاري وتستحيل الطبيعة لدى أهل الشرق القدامى إلى قوى آلهية تتمثل في عابدة النور أولا، وعبادة النبات ثانيا وعبادة الحيوان ثالثا، وأخيرا في الطبيعة التي طوعها الإنسان الصانع بكلتا يديه في النحت والمعابد والتماثيل التي جعل منها الإنسان موضوعا لتقديسه وعليه فإن العالم اليوناني الإغريقي عن العالم الشرقي في هذا الوعي الذاتي والذي يعني أساسا التحرر من الطبيعة والانغماس فيها والقدرة على انجاز آثار فنية خالدة في النحت والتراجيديا تعبر عن التصور الأساسي لماهية الوجود وعن تصور الإغريقيين للإنسان بشكل كلي ولروح الشعب لديهم والتي تمثل المفتاح الذي يعيد الحياة إلى الماضي ذلك أن الفن الإغريقي بما يتضمنه إنما يكشف روح الأمة الإغريقية اليونانية وقدرتها على صياغة المطلق وتشكيله جماليا وهذا ما عجزه عنه المصريون لافتقارها – أصلا – لمقومات العمل الفني وللحرية الذاتية بما هي أساس كل إنتاج فني أدبي وإنساني بوجه عام ذلك أن قصد التاريخ الإنساني الكلي يبينه هيغل هو تحقيق الحرية ولذات فإنها (الحرية) ومسيرتها تتقدم بتقدم الحضارات والشعوب.

ولذا فإن تطور الحضارة الأرقى وتطور الوعي بالحرية عند هيغل تظهر في العالم الجرماني إذ يكون الإنسان حرا بطبيعته وعند هذا الحد من التطور تكون الإنسانية قد حققت أقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعي بالحرية، إذ أن الفرد الحديث لم يعد يجد حريته ويجسدها في الفن والأعمال الأدبية والتشكيلية وإنما تتجلى في الفلسفة والقوانين والعلوم

والأخلاق لميل العصر الحديث إلى التجريد وإخضاع انتاجاته للمسألة والنقد والتمحيص فلم يعد الجميل والفن تحقيق لروح الأمة الحديثة وبالتالي فقد انتهى الفن ومات وتضاءل دوره من حيث هو كشف للحقيقة وتعبيرا عن التاريخ الكلي للإنسانية وكأن هذا التاريخ يسلم بوضوح على أن الجمال ليس سوى مرحلة من مراحل تطور الوعي وأن الكلية تفترض تجاوزه وأن يكون شيئا من الماضي مثلما يفترض ذلك منطق التطور الجدلي الهيغلي للفن والدين والتاريخ والقانون حيث أن الاهتداء إلى الفكرة الشاملة في الحضارة الرومانسية تكون بمثابة التحقيق الفعلي لوحدة الوجود الرمزي والماهية الكلاسيكية لأن التاريخ هو في كليته وهو تجل للروح وتجسده وكل مرحلة من مراحل التطور التاريخي لها مبدؤها الخاص وهو هذا المبدأ مثلما أسلفنا – هو الروح الخاصة للشعب والتي تظهر عينيا في كافة جوانب هذا الشعب أو ذاك وفي نظمه السياسية والأخلاقية وتقاليده وعلمه وفنه أيضا، أي أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية والفردية من خلال الخصائص العامة لروح الشعب.

الفصل الثاني :
من موت الفن إلي إثباته
(نيتشه نموذجا)

1/- تأثير الرومانسية في فلسفة نيتشه :

يؤكد نيتشه على خلق ثقافة جديدة قوامها الفن بما هو مجاوزة لعدمية الحداثة ووعي بها مما يفضي إلى ولادة الإنسان الأرقى الكامن في الإنسان، إن هذا التجاوز يقوم على مبدإ خلق ثقافة جديدة ينعتها نيتشه غالبا بأنها سامية ويصفها بأنها ثقافة الإثبات في مقابل العدمية ولقد انصب تفكير نيتشه على الثقافة الغربية الأوروبية موضحا ومبرزا عدميتها وذلك منذ الكتابات الأولى، *منذ مولد التراجيديا* وظل هذا الهاجس مبحثا له في الغايات الكبرى لفلسفته التي تبنى على إصلاح الثقافة الحديثة وخلق ثقافة سامية تتجاوز ثقافة الحداثة بكل قيمها الأخلاقية والسياسية والفكرية والعقائدية، وبأنساقها الفلسفية الكبرى والتي سعت دوما إلى بناء عالم من المثل العليا والقيم والتي أدمجت بالمقدس حتى أن كل الأشياء يقع الحكم عليها من منطلق هذه القيم ذات الطابع العدمي، ولذا كانت مراجعة نيتشه للثقافة الغربية الحديثة ونقدها جينيالوجيا ضرورية، حيث يقوم نيتشه بقلب التراتب القيمي الحديث واستبداله بتراتب آخر، ويكون الفن قوام هذا السلم القيمي الجديد عكس الحداثة التي تعلي العقل وترفع من شأن العلم، ولا تخفي أحيانا نفورها تجاه الفن وموقفا عدائيا منه يفضي إلى الكراهية إزاء الفن. وهذا التوجه للفلسفات وللأنساق الكبرى للحداثة أفضى إلى تنامي وبروز النزعة العقلانوية العدمية والتي بموجبها تتضخم غرائز المعرفة على حساب غرائز الحياة، لأن قوامها هو المعقولية ضد الغرائز. ومن ثمة تتميز الثقافة الحديثة بتمجيدها للعقل وإيمانها المطلق به وثقتها في نظام الوجود والفكر إذ تكون عقلانوية بشكل أساسي، إنها العقلانوية التي تبدأ مع سقراط وهي التي تجددت وابتدعت العلم وفق الرؤية الديكارتية وهي التي تتواصل مع البعد الجدلي الديالكتيكي لفلسفة هيغل من خلال عبارته ما هو عقلي واقعي وما هو واقعي عقلي.

ولعل اعتراض نيتشه على الثقافة الحديثة هو اعتراض على مبالغتها في الإيمان المطلق بالعقل والثقة به والملائمة والمصالحة بين الفكر والمفكر فيه، بين الوجود والعقل. ومن ثمة فإن نيتشه يعترض على الثقافة الحديثة من حيث تفسيرها لكل الأشياء تفسيرا عقلانويا، ولذا فإن البديل الجوهري في الثقافة الجديدة التي يرنو إليها الإنسان الأرقى ويتطلع لنشأتها هو الإبداع العفوي والفن "إنها ثقافة يشكل اللعب أو النشاط الطفولي أو الرقص أفضل صورها. أما رمزها

فهو ديونيزوس اله الخمر والرقص[1]. وهكذا نلمس أن الفن هو البديل الجوهري في هذه الثقافة الجديدة والتي تقوم على أنقاض الثقافة الحديثة التي تتميز بالعدمية، "ولذا وجب تجاوزها بالتحكم في العقل وفي النزعة العقلانوية وفي المعرفة المطلقة ذات الطابع الكلي والشمولي والنظري، "أنه التحكم في غرائز المعرفة بواسطة الفن[2]" ولا يمكن انجاز ثقافة مثبتة بديلة إلا بانجاز هذا الأمر[3] ويقول نيتشه أيضا "إذا كان علينا أن نعمل على إنجاح ثقافة ما، لا غنى لنا عن وجود قوى فن خارقة لتفتيت غريزة المعرفة اللامحدودة من اجل إعادة خلق وحدة[4]، وهذه الوحدة المرجوة والمرتقبة والبديلة هي وحدة الفن والمعرفة بما هي أصل وأساس الثقافة السامية الجديدة، تلك التي يكون قوامها الفن ولكن دون تهميش وإقصاء واستبعاد للكلي وللمطلق وللعقل. وإنما ينبغي التحكم في العقل بواسطة الفن. وكأنما دور فيلسوف المستقبل – في تقدير نتيشه يلتقي مع دور الفنان "فإذا ما يحدد الفيلسوف ما يجب أن يكون فإن الفنان يخلق ويبدع ما يجب أن يكون[5]" وأن هذا الوجوب الفلسفي ليس إلا إثبات الحياة في حين ينقل الفنان هذا الإثبات وتحوله إلى فعل[6] ويبرز من هذا القول الثقة المتزايدة التي يضعها نيتشه في الفنان ودوره في مجاوزة عدمية الحداثة وفي إثبات الحياة يقول نيتشه "الفن ولا شيء عدا الفن! فوحدة يجعل الحياة ممكنة إنه الإغواء الكبير الذي يجتذب المرء إلى أن يحيا والحافز العظيم الذي يدفعه إلى الحياة[7]. إن الفن إذن هو إثبات للحياة وتجاوز لكل نفي ممكن، تجاوز لكل عدمية تنفي إرادة الاقتدار والحياة وهو أيضا القوة الأساسية والجوهرية العليا التي تناهض لكل نفي للحياة فهو المضاد للعدمية، بكل تجلياتها وأشكالها، بامتياز.

إن تفكير نيتشه في الفن وايلائه المكانة التي يستحقها يندرج في إطار تصور نقدي للحداثة، وأنساقها الفلسفية التأملية الكبرى والتي بالغت في الإيمان بالعقل مما نتج عنه نزعة عدمية معادية للحياة ونافية لإثباتها، إذ أن العقل الإنساني – في تقدير نيتشه - يتميز بمعاداته للحياة وبالتالي فهو نفي لها وتأكيد لقوى الارتكاس والعدمية والنفي التي ميزت الحداثة ذات الطابع المطلق والكلي والشمولي، ومن ثمة كان لزاما تجاوز هذه العدمية وإيجاد تصور آخر

---

[1] *Nietzsche Fragment posthumes,* XII 2/111/p.122.
[2] *Nietzsche ; le livre du philosophe,* Paris, Garnier Flammarion 1964 § 1 p.55.
[3] *Ibid, §1 p.55.*
[4] *Ibid, §30 p.44.*
[5] *Ibid, §27 p.43.*
[6] *Mathieu Kessler, L'Esthétique de Nietzsche,* Paris P.U.F p.242.
[7] *Fragment posthumes,* 17 (3) §2 p.269.

وطريقة أخرى في رؤية الحياة تقوم على الإثبات لا على النفي، إنها الطريقة التي يحددها فيلسوف المستقبل ويلجها الفنان، ذلك أن الفيلسوف يحدد ملامح هذه الطريقة الجديد حتى يتمكن الفنان من ولوجها : "بحيث تكون الفلسفة تفكرا في العدمية ويكون الفن تحويلا لواقعها[1]" ومن ثمة فإن الفن يواجه ويجابه واقع النفي الذي ترسمه الحداثة بعد ميتها - بواقع جديد هو واقع الإثبات ومن حيث هو يواجه ويجابه الحداثة. يكون الفن – ضرورة نقد للأنساق الفلسفية التأملية الكبرى. وردة فعل على العدمية والانحطاط، والارتكاس، انحطاطا الفلسفة والدين والأخلاق "ويكون الفن أيضا حافز للحياة[2]، أنه عشق الظاهر والسطح وافتنان بالشكل في مقابل عدمية الحداثة ونفيها للحياة نظير ايمانها المطلق بالعقل وثقتها الكلية فيه. ويكون الفن على حد تعبير Mathieu Kessler بمثابة "النزعة المناهضة الجمالية للعدمية لدى نيتشه[3] أو المجاوزة الاستيطتقية لعدمية الحداثة.

إن مهمة الفن ووظيفته تكمن في المدونة النيتشوية في الحد من سلطة العقل المطلقة ومن سيطرة المعرفة النظرية التأملية، وبالتالي الحد من النزعة العقلانوية.

وإذا ما اعتبرنا أن نيتشه كان معاصرا لنزعة استيطيقية جديدة ترنو للعودة إلى الطبيعة للحد من سيطرة العقل وهيمنته، إنها النزعة الرومنسية فهل يتفق نيتشه مع ثوابت هذه النزعة ؟ وهل يستلهم مفهومه للفن من ثوابت الرومنسية ؟.

يثبت نيتشه أن الرومنسية من حيث هي تيار أدبي وفكري وفني – تجل للحداثة الفنية حيث يقول : "أن فاقنر هو الفنان الحديث بامتياز[4] ويقول أيضا "إن فاقنر واقعة أساسية في تاريخ "الفكر الأوروبي والروح الحديثة[5]".

ويستدل من هذين القولين أن موسيقى فاقنر، موسيقى رومانسية في جوهرها وأبعادها وثوابتها وأن فاقنر يختزل في نظر نيتشه وتقديره النزعة الرومنسية، الألمانية منها والفرنسية.

---

[1] *Mathieu Kessler, L'Esthétique de Nietzsche,* Paris P.U.F p.242.
[2] *Fragment posthumes XIII 11/415/, p.366.*
[3] *Mathieu Kessler, L'Esthétique de Nietzsche ou le dépassement de la métaphysique,* Paris P.U.F 1999 p.8.

[4] *Nietzsche :Fragment posthumes* XIII 11/315/, p.315.
[5] *Nietzsche :Fragment posthumes* XN 16/41/, p.251

وبهذا المعنى يكون فاقنر بموسيقاه دليلا للفيلسوف لفهم روح الحداثة فهو الدليل الأكثر اطلاعا على أن نيتشه يقول : أن الحداثة تتكلم لغتها الأكثر حميمية على لسان فاقنر[1].

وبذلك يكون فاقنر خير ترجمان وخير تمظهر وخير تعبير عن قيم الحداثة بل لعله (فاقنر) يختزل في تقدير نيتشه الحداثة كلها! ؟

لكن كيف تكون الرومنسية التعبير الأرقى والتجلى الأصلي للحداثة ؟

يستند نيتشه إلى الموسيقى الألمانية والتفكير فيها للإجابة عن هذا التساؤل فالموسيقى الرومنسية هي التي تهمش دور العقل كمعيار أوحد للحقيقة وللمعنى، ومن ثمة فهي تقصيه وتستبعده، فتكون الموسيقى الرومنسية بمثابة الثورة على قيم الأنوار و على ثوابته وهذه الثورة هي التي تجعل من الرومنسية وأصولها مرادفة في مجال الفن يجل للحداثة "حداثة الموسيقى الرومانسية الألمانية ومناهضتها للذهنية وكراهيتها للأنوار والعقل[2]" ولما كانت النزعة الرومنسية قائمة على مناهضة العقل ومعاداة اطلاقيته وسلطته وشموليته -في تقدير نيتشه- فإنها "ستجعل من الإحساس قوامها[3] أي أن الإحساس سيعوض في الرومنسية الفنية والأدبية، الدور الذي كان منوطا للعقل وللذهن في الحداثة ولدى مفكرى الأنوار وفلاسفتها. ولعل التقابل بين العقل والإحساس هو عينية التقابل بين النزعة الكلاسيكية والنزعة الرومنسية، فإذا كان الفن الكلاسيكي يقوم على مفاهيم النظام والتناغم والتناظر فإن النزعة الرومنسية تقوم على مفاهيم العجيب والغريب والسخرية وهي مفاهيم عبرت عنها استيطيقا شليغل أب الرومنسين[4]" وعبرت عنها أيضا أعمال نوفاليس وتيك وبرنتانو، "وكلها محاولات لتحرير الخيال من سلطة العقلانية الحديثة[5]" وبالتالي فإن النزعة الكلاسيكية مضادة في أبعادها ومضامينها وثوابتها وجوهرها للنزعة الرومنسية الفنية الحديثة، ذلك أن الرومنسية الفنية مناهضة للعقل في تقدير نيتشه فيما تتميز الرومنسية ؟.

يتميز العصر الرومنسي من العصور التي سبقته لا بالعواطف والأفكار العامة والموقف الأخلاقي للعدد الأكبر من الكتاب والجمهور الذي يتعاطف معهم بل وأيضا بالأذواق الجديدة

---

[1]*Nietzsche*: Le cas Wagner, Avant propos p.18

[2]*Nietzsche*: *Fragments posthumes XIV 14 (62), p.49.*
[3]*Nietzsche*: *Fragments posthumes XIV (36), p.246.*
[4]*Nietzsche Fragments posthumes XIV 16 (36), p.246*
[5] *Charles Larmore, Modernité et morale,* Paris P.U.F 1993 p.148.

والاهتمامات والمكتسبات الجديدة والتي من شأنها أن تعدل ميدانهم الفكري والجمالي وإلى اغنائه على العموم. وليس رد الفعل على الأدب الكلاسيكي أقل وضوحا فقد شهدت النزعة الرومنسية نموا بارزا جد للحساسية "وسوف نشهد اتساعا لا يقل بروز للخيال وهو الذي يلعب دورا غالبا في الفكر الرومنسي "فهو يبعث الحياة في عوالم شتى تدعو إلى استحضارها الأدبي الاهتمامات الجديدة وهو يوقظ الحياة بجميع أشكالها التي يحرص الأديب على تمثيلها من الآن فصاعدا[1]" .

ويتخذ الحب لدى الرومنسيين أهمية خاصة وسبب ذلك ومرده غلبة العاطفة والأحاسيس على العقل والإرادة، أي غلبة الحياة العاطفية على المظاهر الأخرى للشخصية إذ تحتل العاطفة المكان الأبرز عوضا عن العقل مثلما كان الحال عند الكلاسيكين، ومن ثمة "فإن حقوق القلب تعلو على حقوق المجتمع والتقاليد والأحكام المسبقة، الحرية السياسية في جميع أنواع الاستبداد، الحقوق الاجتماعية والقومية، الحرية الدينية في وجه التقاليد الدينية المعروفة وأن هذا النزوع العام للحرية يشكل نقطة الانطلاق المشتركة بين كثير من المظاهر المتنوعة للنفس الرومانسية[2] ويشغل الحلم بالمعنى الحقيقي مكانا أوليا وبارزا في الأدب وفي الفن الرومنسي حيث ينزع الحلم إلى أن يختلط بالحياة، إذ يهتم الفن الرومنسي بهذه الحياة الداخلية الثانية، التي هي الحلم وهي حياة مليئة بالإمكانات والحوادث والوقائع التي لا حدود لها، حيث لا يظهر الواقع إلا في موضع هامشي وضبابي، "ويمثل الشعر المفتاح الذهبي الذي يفتح قصر الأحلام[3]".

وتمحى الحدود في النزعة الرومنسية بين الواقع وما فوق الواقع ويهرب الأديب من الحواشي المحددة ليخلد إلى الأسرار الخفية، إلى ما لا يوصف، إلى الوهمي والغريب، والعجيب، ففي ميدان الغريب والعجيب تطلق القصائد السحرية لتيك وايهلنشليجر العنان لفنون التخيل العارية من أية مشاكله للواقع وتغدو الموسيقى، أيضا الترجمان الأصلي والتعبير الممتاز للرومانسية الداخلية، بطابعها غير المحدد، والايحائي الأقرب إلى المثالية منه إلى الشكل وهي

---

[1] *بول فان تيغيم : الرومانسية في الأدب الأوربي*، الجزء الثاني، الفصل الثاني ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1981 ص 51.

[2] م.ن ص 36.

[3] م.ن ص 37.

تتغلغل لدى بعض الرومانسين إلى الشعر حتى تكاد تحل مكانه ومحله يقول تيك "الحب الوديع يفكر بالنغمات لأن الأفكار تظل سحيقة البعد عنه[1]".

وعليه فإن الذات الرومانسية إنما تجد ذاتها و"يحدد كيانها وتحقق أعمق مطامحها في الموسيقى، وهذه العناصر غير المحسوسة من الرومانسية، الأحلام والأشباح والأوهام الخلابة، والعجيب والغريب والموسيقى تلعب الدور الرئيسي في الأعمال الأدبية الرومانسية وفي العوالم الرومنسية المليئة بالأسرار وبالخفايا والانفعالات والأحاسيس، عالم لا ينيره العقل ولا الإرادة لتتبدى معارضة النزعة الرومنسية للفكر الكلاسيكي.

وتبذل النزعة الرومنسية الجهد لا لمعرفة الإنسان عامة وتصويره، كما كان يفعل الكلاسيكيون بل لمعرفة الناس وتصويرهم في كل تنوعهم وفي مظهرهم الخارجي وفي إطار حياتهم قبل أن يكون ذلك في ماهياتهم العميقة، أن ما يهم النزعة الرومنسية والفكر الرومنسي عموما هو الخاص والمتنوع والمتغير، والعارض، والعرضي بدلا من الشمولية والكلية والبعد المعرفي المفهومي، فالكلاسيكيون كانوا يقدمون الذات البشرية أو الإنسان على انه مثال يحتذي به أما في تصور الرومنسيين فإن الذات تقدم على أنها نموذج وليس مثالا، إنها تثير الاهتمام والإعجاب وليس مطروحا انه يجب الاحتذاء بها. فما يهم الرومنسين هو الاتجاه نحو الثراء والتنوع والاهتمام بالعناصر الخارجية، أي أن الفن الرومنسي يعمل على أن يصور الناس مختلفين بعضهم عن بعض. فلئن كان الفكر الكلاسيكي يسعى إلى استخلاص العام من الخاص بحثا عن العمومية والكلية فإن الفكر الرومنسي فيسعى إلى استخلاص الخاص من العام، "إنه الاهتمام الجديد باللون المحلي والغريب المجلوب والماضي البعيد، والطريف، والأصيل، والنموذجي، والشاذ بل حتى الخارج عن المألوف[2]".

لقد كان الكلاسيكيون يبدون، على العموم، معتدلين في الأبعاد التي يمنحونها للعالم الخارجي وكانوا يريدون – دوما – أن تحتفظ الأشياء أو الظاهرات باستقلاليتها وبضرب من التناسب والانسجام مع الإنسان والذي ظل الموضوع الرئيسي لنشاطهم الفني والأدبي وكانوا يتابعون ما أثر من قصد وانسجام عن اليونان، والذين أعرضوا مثلهم عن اللامتناهي، كما أعرضوا عن اللامحدود، لأن الكون كان بالنسبة إليهم تعبيرا عن التناسب والتناغم والوحدة،

---

[1]م.ن ص 38.

[2]*بول فان تيغييم* : *الرومانسية في الأدب الأوروبي*، الجزء الثاني، ترجمة صياح الجهيم، مصدر سبقت الإشارة إليه ص.51.

وعن نظام محدود لاتصاله الطوارئ والأعراض ولقد كان الكلاسيكيون لا يعيرون الاهتمام على ما يخرج على الحدود وما يخرج عن الثابت، وما يخرج على القيام والقاعدة.

"إن الكلاسيكي يلذ له أن يتأمل التلال المعتدلة ويشعر بالضيق أمام البحار التي لا نهاية لها والجبال ذات الارتفاع المثير للدوار... وجميع المشاهد التي يشعر أمامها الإنسان أنه صغير وتافه أما الرومنسي فإنه يرتاح إلى عدم التناسب هذا، وهو يحب ما يروع ويدهش كبره، ما يخلف إحساسا باللانهاية التي ينزع إليها مدفوعا بعاطفة عميقة في نفسه. والميل إلى الهائل، الجبار بارز على وجه الخصوص لدى هوغو وبلزاك فلقد أخذ النقاد على بلزاك أنه يخلق شخصية نموذجية تغدو هائلة عملاقة لكونها نموذجية وكان يقول جورج ساند "أحب الطباع الشاذة وأنا واحد منها[1]".

وينضم إلى هذا الإيثار والتفضيل للفائق الحد وللهائل وللخارج على القياس بالنسبة للإنسان، ميل بارز، لدى الكثيرين، إلى الغريب والعجيب الخارج عن المألوف وإلى كل ما يبدو شاذ عن نظام الكون والطبيعة، إلى كل ما هو غير معتاد وإلى كل ما يفلت ويتجاوز الانتظام الذي يفرضه الإنسان على أعماله، ولقد كانت الرسوم الرموز تمثل الإنسان كلما كانت متفردة وشاذة بشكلها ويختار هوغوفي أدبه الكائنات البشعة، المتفردة، المشوهة شخصيات له، فلقد كانت روايات شبابه تزخر بالأقزام، وإن كانت قوتها فائقة الحدود وبالجبابرة. أن جاذبية الأشكال الشاذة والغريبة من كل صنف تفسر جزئيا المكان الذي تشغله لدى الرومانسيين، الجنيات والشياطين والكائنات الغريبة والعجيبة المنحدرة من التقاليد الشعبية والتي كان أدب الكلاسيكيين يجعلها أو يتركها للحكايات الخرافية، إنه الميل إلى كل ما يفلت من ثوابت العقل ومبادئه وبذلك يتبلور السعي نحو التفرد والخيال والجوانب الأسطورية. ونجد الميل نفسه إلى الشاذ المفرط في العالم الروحي والمعنوي "فالأدب الرومنسي يزخر بالعاشقين والعاشقات الذين يزعمون أنهم يحترقون بعشق لم يعرفه أحد من قبل ويزخر بالأبطال الذين ليس لبسالتهم نظير أو الذين بلغ إخلاصهم وشهامتهم درجة عليا وبالمجرمين الفاسدين فسادا شيطانيا أو النساء اللائي يتصفن بالفضيلة الملائكية أو الغدر الجهنمي[2]" وسواء كانوا قدسيين أو أثمة، ضحايا أو قتلة، زهادا أو ماجنين، ملائكة أو أبالسة فإن الأبطال الرومانسيين يغلون في فضائلهم أو

---

[1] م.ن ص 53.
[2] م.ن.ص.ص 54-55.

رذائلهم إلى الدرجة التي يحبذ الكاتب تصورها غير أن المشاهد أو القارئ قد يراها غير محتملة الوقوع وعليه فإن ننتقل مع الأدب الرومنسي إلى عالم آخر غير العالم، إلى عالم آخر غير مألوف، غير المعتاد، عالم يتجاوز العالم الإنساني أو خارج عليه، إلى حيث يصبح الشاذ أو الاستثناء قاعدة، حيث يتبدل جوهر العقل وتتغير ثوابت المنطق لتحل محله متغيرات جديدة حتى أننا نندمج مع هذه الأسرار الخفية ومن الهول الذي يطبع الفن الرومنسي والذي يتسم بالضخم والهائل وتصويرهما أو إنشائهما، إننا ننتقل مع النزعة الرومنسية من قيم إلى قيم أخرى بديلة، ومن معايير ثابتة إلى أخرى غير مألوفة فنعيش الضخامة مقابل الاعتدال، والقوة بديلة عن اللطافة، حتى أننا نميل إلى كل ما هو شاذ وغريب حتى نخرج من العالم المعروف لننتهج منحى الاغرابية ومنهجها والتي تحتل في الأدب الرومنسي وفي فنوه مكانة أعظم مما كانت عليه في القرن الثامن عشر "ونحن نفهم الاغرابية هنا بأوسع معانيها : الاهتمام بالبلاد الأجنبية – الأوروبية والواقعية فما وراء البحار لما في مناظرها وسكانها وعاداتها من اختلاف وجدة وهذا الميل واضح وبارز على وجه الخصوص في فرنسا حيث كان شاتوبريان الممثل الرائع له والكثير من الرومانسين في مختلف البلدان يحبون أن يسافروا إلى الخارج مثله (مثل شاتوبريان) ولا سيما إلى الأقاليم البعيدة لا لدراسة المؤسسات كما يفعل مونتسكيو بمقدار ما هو لتأمل المناظر المجهولة واكتشاف الأجواء والأزياء والعادات الخاصة، والنماذج البشرية الجديدة[1]" إذ أن كل ما يغرب وكل يعرف بنماذج جديدة من الإنسانية المتعددة ومن تنوع الطبيعة ومن تبدل المجتمعات والقيم والحضارات الإنسانية وتاريخها المتغير وغير الثابت من بلد إلى أخرى هو الذي يكون الدافع الأساسي للقرار وللمغادرة للبحث عن التجديد مما ولد ما يسمى بأدب الرحلة عند الرومانسين والذهاب إلى بلدان الشمس وإلى اليونان وإلى الشرق بحثا عن الجديد والغريب عن الفواصل والمنعطفات التي تفصل حضارة عن أخرى وبلدا عن آخر وقيما عن أخرى. أن الرحالة الرومانسين يجدون السبيل إلى إبداع تصوير جديد ورسم أفخم تلوينا ونماذج بشرية طريقة مازالت على حالها الأصلي لم تهذبها الحضارة الإنسانية، ولم تطلها القيم السياسية والفكرية والأخلاقية، وعادات أكثر حرية وأكثر مطابقة لمثال في الحياة مختلف.

"وقد يغلب هذا الجانب حينا وقد يغلب ذاك حينا آخر، على الرؤى التي يحملها من اسبانيا غوتية، ومن كورسيكا ميرميه، ومن ايطاليا لا مارتين أو ستندال ومن صقلية دوماس

---

[1] م.ن.ص.ص 56.

ومن مصر نيرفال، ومن القوقاز ليرمونتوف، وبعض نقاط هذا العالم تسترعي الأبصار وتجذب القلوب على وجه الخصوص : غرناطة، فينيسيا، القاهرة، القدس[1]".

وتجلب اسبانيا، وهي أقل شهرة وأكثر اختلافا، الذين يفدون إليها أو الذين يسمعون عنها باعتبارها أقل البلاد تبدلا وبورجوازية وأقربها إلى العصور الوسطى، وإلى الفروسية، وأكثر شاعرية على الإجمال، وإذا كان هذا البلد متخلفا ودون غيره حضارة فذلك أفضل بالنسبة للون المحلي لأن الأهم هو الجديد والغريب والمتغير وغير المألوف وهذه هي أبرز سمات الفن الرومنسي بما هو بحث عن الطريف والمختلف وفي أقاليم أخرى قد يقوم بعض الرومانسيين بما يشبه الحج مثلما فعل تيك في نورميورج.

أما جاذبية الشرق الأدنى والشرق الإسلامي فهي أشد بروزا بالنسبة للرومنسيين ويبدو أن تأثير حملة بونابرت على مصر واضح في هذا الشأن، فضلا عن تأثير الاكتشافات الأثرية وتأثير المسألة السياسية المتعلقة بالأماكن المقدسة والنضال ولئن وجد القرن الثامن عشر في الشرق إطار صالحا للمغامرات الغرامية والهجاء الفلسفي فإن الرومانسيين وجدوا فيه مملكة الأمكنة الرائعة والأهواء الجامحة وما فوق الطبيعة أيضا ويسميه بعضهم الشرق السحري يقول شليغل "ينبغي أن نبحث في الشرق عما هو رمانسي إلى أبعد الحدود[2]".

ويمثل "علاء الدين لايهلنشليجر و"لاروك" لمور ودرامات أو قصائد أخرى هذا الجانب من الرومانسية.

وعليه فقد نهل الفلاسفة الألمان في العصر الرومنسي بفكرهم وأنساقهم من ينابيع أشرق أبعد، من الهند قبل كل شيء وهذا ما فعله شيلنغ والذي سمى الشرق "موطن الأفكار" ويستجيب الشعر الشرقي ولا سيما الشعر الإسلامي – العربي لمطامح الرومانسيين أكثر مما تستجيب المحاكاة اليونانية، الرومانية، فيترجم الشعراء العرب والفرس ويحاكيهم بعضهم كما فعل غوتة في الديوان الغربي الشرقي ويصوغ بلاتن وروكر الشعر الألماني على الأوزان الشرقية أو يستحونوها في قصائدهم كما أن ذلك عنصر هام إلى حد ما في رومانسية سوتي وموركامبل ويحتفظ بعضهم على الأقل شيئا من اللون الشرقي.

---

[1] م.ن.ص 57.
[2] م.ن.ص 58.

إن هذه النزعة الشرقية تتاخم في بضع النقاط النزعة الهيلينية الرائجة لدى العديد من الرومنسيين "حيث يستمر إجلال اليونان القديمة وتنمو والرومانسية على أشدها ويحلم هولدرلين بيونان مثالية تجمع بين ابولون ودونيزوس، ويتصعد فيها الحب الأرضي إلى حب فكري[1]".

ويهتف شليغل سنة 1802 "أسفا عليك أيها العالم الهيليني! لقد فقدناك ولذلك اصطنعنا لأنفسنا عالما "رومانسيا" وتجتذبه خاصة أسرار العبادة الأوروبية وغموضها الرباني[2]".

ولا يرى شليغل في الشعر اليوناني نموذجا مثاليا للشعر كله وقاعدة له لكنه يرى فيه الشكل الخالص "للشعر الشامل" العفوي والذي حرص الرومانسيون على إحياء أثاره في مواطن شتى ومواضع شتى وفي بلدان وأزمنة شتى وأغلب الرومانسيين الألمان يحبون الجمال في شكله الهيليني، باستثناء أرنيم الذي لا يدين بشيء للعصور القديمة، مثله مثل نودبيه. وأرنيم أشد هؤلاء تعلقا بالشمال دون غير

ه "وقد ذهب سنة 1811 إلى تفضيل رمال مسقط رأسه على رخام اليونان[3].

ويستفاد مما تقدم هذا التعاطف الجلي والواضح للفن الرومنسي مع الجمال الهيليني الإغريقي القديم مما ولد حركة كبيرة للشعر النازع إلى الهيلينة وإلى تزيين الوثنية ردا على تمجيد العصر الوسيط المسيحي وهي الحركة التي سيمثلها في أوروبا ليكونت دي ليل وأرنولد وآخرون.

وهذه النزعة الهيلينية لا تبدو أنها ترتبط بالرومانسية إلا بما "بشهد به من ميل إلى ضرب من الاغرابية يتلاقى مع الميل إلى إعادة تركيب الماضي البعيد، وبعض السويديين يدرجون هذه النزعة الهيلينية الرومانسية على نحو أوضح بابتعاثهم لعالم ديونيسوس، عالم الأسرار الأورفية، محل يونان باسمة، مضيئة، يونان أبولون كما هي لدى غوته وشيلر وهولدرلين. وفي موازاة مد النزعة الاغرابية والذي يوسع في المكان، حيز الأدب نشهد أيضا مع الرومانسية، تنامي الاهتمام بالماضي والعمل على استحضاره، والحرص على تصويره على أكمل الوجوه وأقربها إلى الدقة والموضوعية والأمانة وهو يصطلح على تسميته بالنزعة التاريخية، إذ تجد الرومانسية لذة في أن تبتعث الناس والأشياء من الماضي القومي خاصة

[1] م.ن.ص 58.
[2] *بول فان تيفيم* *الرومانسية في الأدب الأوروبي*: الجزء الثاني مصدر سبقت الاشارة إليه ص 60.
[3] م.ن.ص 61

والأجنبي أيضا، مبرزة ما يفرقهم عن الناس والأشياء في الحاضر، في الآن والهنا – في مظاهر المادية وألوانهم المتميزة على حين كان الكلاسيكيون الحريصون قبل كل شيء على العثور على الإنسان الدائم، الباقي في جميع الأزمنة والأمكنة يعنون أقل عناية بهذه العناصر المتغيرة ويرتبط اليقين التاريخي والمعرفة الموضوعية بالماضي في الرومانسية الفنية والأدبية مع الحضور الكثيف والمميز للخيال مما يضفي على إسباغ الطابع الروائي على الماضي إذا أرادت أن تزيده حياة وتعبيرا وبهذا المعنى فقد مهدت الرومانسية باهتمامها بالأبعاد الماضوية واستحضارها وببروز النزعة التاريخية – للقرن التاسع عشر والذي يسمى في نظر المؤرخين بقرن التاريخ.

إن هذه النزعة التاريخية لدى الرومنسيين والتي تنفث دما جديدا في أعمال المؤرخين تنطبق بنوع خاص على تاريخ الفن والأدب، وكان ليسنغ وهردروونكلمان قد أخذوا يضعون الأعمال الفنية والأدبية في موضعها التاريخي والمحلي، وقد أسهم الرومانسيون الألمان في نمو دراسات التاريخ الأدبي، ولعل القاسم المشترك والسمة العامة المميزة لمختلف الرومانسيات الأوروبية هو الاهتمام بالعصر الوسيط إذ حطمت كل الأحكام المسبقة وأعادت الحياة إلى هذه الحقبة التاريخية المهملة واكتشفت أهميتها الفنية – الجمالية، الأدبية والمعنوية يقول شليغل : "ليل العصر الوسيط، لا بأس!...لكنه ليل يتلألأ بالنجوم[1]" ويمكن تفسير هذا الكلف والاهتمام بالعصر الوسيط في الأدبي الرومنسي – بالجاذبية التي فرضتها مبانيه ومؤسساته الاجتماعية والسياسية والدينية وأدبه وفنه وشعره على خيال الرومانسيين وتصوراتهم الفكرية وإبداعاتهم الفنية على حين كان الكلاسيكيون يحتقرون ذات الحقبة والتي سبقت في رؤيتهم عصر النهضة، والشيء الثابت أن حركة استغلال العصر الوسيط أدبيا وفنيا هي من أهم ثوابت النزعة الرومانسية أدبيا وفنيا وجماليا، بيد أن فضول الرومانسيين واهتماماتهم لا تتجه فحسب إلى الأقاليم النائية، وإلى الأماكن البعيدة، وإلى أحداث الماضي السحيق، وإلى الآداب والفنون الأجنبية، بل أنه يمتد إلى الآن، إلى الحاضر، إلى الحياة المعاصرة، إلى الوجود الخاص لما تعرضه (الحياة المعاصرة) من خصوصية وألوان وجدة فبدلا من أن يسترجع الأديب الماضي يغدو مهتما بالحاضر ومؤرخا له. لقد كان الأدب الكلاسيكي يعنى خاصة بالإنسان في أبعاده الكلية والشمولية، أي إنسان جميع الأمكنة والأزمنة، وكان لا يترك في آدابه وفنونه الرفيعة،

---

[1] م.ن.ص64.

وفي الشعر بصورة رئيسية مكانا كبيرا للعناصر المتغيرة، المتبدلة والأعراض في الحياة المعاصرة أي أنه لا يعير اهتماما كبيرا بالأزياء والأذواق والميول والرغبات، هذه الأشياء التي تكمن أهميتها في جدتها كانت أشبه بالمحرمات أو الممنوعات إذ أن النير الثلاثي : "نير الملكات المطلقة، ونير الكنائس ونير المواضعات الاجتماعية، كان يحول دون التصدي لكثير من المسائل الراهنة، السياسية والأخلاقية والاجتماعية[1]"، وإذا ما تراخت هذه القيود وتراجعت في القرن الثامن عشر تراخيا يكبر أو يصغر يزداد أو ينقص تبعا للأمم واختلاف توجهاتها وثوابتها، وإذا ما غدا النثر الفكري شيئا فشيئا على اتصال وثيق بالحياة المعاصر، فإن الشعر الرفيع، ذاك الذي يصبو ويتطلع إلى الخلود والأزلية والثبات ملتحفا برداء القدم، ظل غافلا ومهمشا للتفاصيل ذات اللون الخاص أو ذات الأهمية الزائلة والعابرة وإذا ما عكست التيارات العاطفية تصورات ورؤى ذاك الزمن وأبعاده، فقد بقيت حتى زمن متأخر من المرحلة الرومانسية أقرب إلى عدم الاكتراث بالجزئيات المبتذلة أو الرائعة في تلك الحياة وعليه فقد ظل التجديد (الاهتمام بالجزئيات) الهاجس الأكبر للرومانسية الأدبية والفنية إذ لم تكن عيون الرومانسيين سارحة في المثل الأعلى أو معمية من جراء الهوى دائما، فالكثيرون يصورون الحياة المعاصرة في أكثر جوانبها تميزا وبروزا، إنه الاهتمام باللحظة الآنية والاهتمام بالعادات وبالمظاهر المادية وبالحركات الفكرية وبالاتجاهات السياسية والأخلاقية والاجتماعية للحياة المعاصرة، ويبدو هذا الاهتمام بالواقع المعاصر متناقضا مع الحاجة والدافع إلى الذهاب بعيدا إلى الهروب للخيال والتي تميز الكثير من الثوابت والأفكار الرومنسية، وينتمي هذا الاهتمام أيضا إلى الرومانسية الخارجية وعلى الأخص إلى تلك الطائفة من الاتجاهات التي تدفع بالفكر وبالفن وبالأدب إلى كل ما هو أصيل وملون وخاص ولقد شهدت أوروبا الغربية وأمريكا بين سنتي (1815 و 1850م) بروز ونشوء الأدب الذي يصور العادات المعاصرة والمحلية والتي يعالجها الكتاب بشيء من الهجاء وكثير من الفكاهة "ويملأ لامب مقالاته الممتعة بالحياة اللندنية ويرسم كالديرون في الأندلس وروmanوس في مدريد العادات الأسبانية التي ظلت طريقة مثيرة، بخطوط بسيطة، قوية أو يرسمونها ببراعة ساطعة الألوان، ويكشف ايرفنغ في نيويورك وليزاردي في المكسيك على نحو ممتع جزئيات الحياة اليومية، أما هوغو، وهو تواق إلى الكائنات الشاذة فهو يضع هذه الكائنات لا في اسلندا وجزر الأنتيل والقرن الخامس عشر

---

[1] *بول فان تيغيم* *الرومانسية في الأدب الأوروبي*، مصدر سبقت الإشارة إليه ص 106.

فحسب، بل في باريس التي يعرفها أحسن معرفة[1]" وتمهد الرومانسية – في بعض خصوصياتها – الانتقال من الولع بالألوان الصارخة والزاهية، والمغالاة في تصوير الخير والشر والطابع الكاريكاتوري – إلى الواقعية التي تحدد بالخيط البسيط والدقيق حواشي صور الحياة المعاصرة وجزئياتها، غير أن اهتمام الرومنسية لا يتصل فحسب بالحياة المادية، بل يتعداها إلى الأبعاد الروحية، ففي موازاة التفاصيل المحسوسة، يحرص بعض الرومانسيين على تمثيل الاتجاهات المعنوية والعاطفية والقيمية، الأخلاقية والاجتماعية وبهذا المعنى خاصة، ينبغي للرومانسية أن تكون الشكل المعاصر في الأدب على رأي مانزوتي، بيرشيه والمدرسة اللومباردية بأسرها. في حين أن الكلاسيكية، برأيهم، تظل متجمدة في تصوير الكلي، أي تصوير إنسانية لا تاريخية، إنسانية شمولية لا تقع في أي مكان.

إن التناقض بين المدرستين الكلاسيكية والرومنسية ليس فقط بين المجرد والمحسوس، بين الثابت والمتغير، "بين الوهاج والباهت كما يقول غوتية[2]" لكنه بين الذين يعيشون الانفعالات الجماعية في الوقت والذين لا يكترثون لها، أي بين من يعيش اللحظة ومن يتجاوزها. ففي السياسة كثرهم كتاب الرومنسية البالغة أقصى شدتها، الذين شاركوا في المنازعات المذهبية ولعبوا دورا فعالا في الصراعات الوطنية، وهم ينحازون دائما إلى جانب الحرية والتقدم الاجتماعي مثل غاريت في البرتغال ولاراوايسبرونسيدا في اسبانيا ومازيتي وغيوشي في ايطاليا وهوغو ولامارتين في فرنسا وميكويكز في بولونيا والشعراء الذين تعرضوا للعزل والنفي بسبب ليبيراليتهم في ألمانيا وبيتيوفي في هنغاريا (المجر) وكان بود الرومنسيين الروس، لو أن صرامة الرقابة أتاحت ذلك أن يصبحوا لسان حال الليبيرالية. ويدعو الناقد الروسي بيلنسكي – بعد أن أخذ لنفسه منهجا جديدا – إلى الفن أجل الحياة. ويأخذ على بوشكين أنه ظل مفرط الموضوعية. وأنه قنع بدور المرآة "[3]وفي قلب هذا العمل السياسي تظهر وتتبدى وتبرز ترددات في العمل الاجتماعي ويأتي هوغو في الصف الأول في هذا الصدد منذ سنة 1830. ولقد كبت سنة 1864 الرومنسية والاشتراكية شيء واحد كما يهتم هوغو بالطبقة الضعيفة من المجتمع وينادي بقسط أوفر وأكبر من العدل والرأفة في القوانين، وتحتل المسائل

---

[1] م.ن.ص.ص 106-107.
[2] م.ن.ص.ص 108.
[3] م.ن.ص.ص109.

الدينية اليومية في الدانمارك والسويد من شعر الشعراء الرومنسيين مكانا أكبر من أي مكان آخر، أما في مجال الفنون الجملية، ففي فرنسا خاصة يعني الكتاب الرومانسيين بجهود زملائهم في النضال وهكذا يتبين لنا أن جحفل الرومانسيين يحتوي فضلا عن الحالمين والمتصوفين والعاطفين والمؤهلين والمتأنقين والبوهيمين والرسامين الفاشلين – على مصوري العادات والرسل والخطباء.

وإذا كان الأدب فن كالرسم والموسيقى، وإذا كانت الأفكار والعواطف تدرك مباشرة عبر الكلمات أكثر مما تدرك عبر الأنغام والألوان فلا بد لها، لكي تدخل في الأدب، من أن تجد شكلا يوقظ الإحساسات الجمالية وليس التاريخ الأدبي تاريخا للأفكار، وما أكثر ما يجري الخلط بينهما وإذا كانت الأفكار السياسية والأخلاقية والدينية تنتمي إلى تاريخ الأدب قبل غير، فذلك لأن الفن بشكله الأدبي يلعب فيها دورا مهيمنا نظريا وتطبيقيا. "فالرومانسيون يزخرون على نحو يفوقون به الفنانين والأدبيين الذين سبقوهم – بالأفكار العامة عن الأدب وعن الشعر خاصة، وبالأفكار الخاصة عن الفنون ولاسيما الفن المسرحي، وتاريخ تعليم فن من الفنون جزء متمم من تاريخ ذلك الفن، ومن جهة أخرى إذا كان الرومانسيون قد سعوا ككتاب الأزمنة، جميعها، إلى الإمتاع فقد توخوا أكثر من غيرهم أن يكون ذلك بجمال الأشكال الجديدة، أو المتجددة، بالأسلوب المتميز، بالبيت الشعري، ومعضهم فنانون واعون، وبعضهم ينقادون لعبقريتهم عن طريق الجمال الذي هو هدفهم المشترك وهو يبلغونه في الغالب[1] ولقد تميزت بدايات الرومانسيين بالمعنى الحقيقي باتضاح ونشوء نظرات منهجية في الشعر والأدب عام، برزت أولا في انقلترا وألمانيا وبعد ذلك في الدانمارك والسويد ثم في إيطاليا وفرنسا ثم بولونيا وإسبانيا وروسيا...

وتقع هذه الجدة التي حملها الرومانسيون إلى الفن الأدبي على عدة مستويات، الفنون الأدبية التي تناولها الأدباء وطريقة معالجتها، الأسلوب واللغة وطريقة نظم الشعر، ومن بين ملامح هذا التجديد نجد تصور واضحا لنسبية الفن كيف ذلك ؟

إن أكثر الأفكار ترددا وجدة وخصبا بشأن عالم الفن وخصائصه ومفهومه هي فكرة نسبية الفن "والذي ينبغي لأشد تجلياته اختلافا وأشدها غرابة في عيني الأوروبي الحديث الذي

---

[1] *لولفان تيغيم: __الرومانسية في الأدب الأوروبي__* الجزء الثاني، ترجمة صباح الجهيم، الفصل الثالث، الرومانسية في الفن الأدبي ص.ص 11-112 مصدر سبقت الإشارة إليه.

صاغته التقاليد الكلاسيكية الطويلة أن تقوم على أنها تعبيرات متعددة لنفس إنسانية واحدة خاضعة لمؤثرات متنوعة، مؤثرات العرق والمناخ والدين والمجتمع[1]" وتنضاف إلى نسبية الفن، نسبية أخرى، هي نسبية الجمال الذي يسعى الفن إلى تحقيقه والذي لا بد له أن يفلت من القيود والحواجز والتي تحصره وتحده في حدود مفروضة عليه نهائيا. أما الذوق فلا بد له من أن يكون هو الآخر نسبيا وينبغي له أن يلين ويتلاءم مع أشد أشكال الجمال اختلافا وعليه فإن نسبية الذوق ترتبط بأشكال الجمال النسبية والمختلفة وهذه النسبية الثلاثية (نسبية الفن، ونسبية الجمال، ونسبية الذوق) قد بينها في القرن الثامن من عشر كل من دوبوديدرو. وفولتير نفسه اعتراف بنسبية الذوق عندما رأى الانقليز يهللون لشكسبير ويونغ وعدة حمالين انقليز وجماعة العاصفة في ألمانيا، وهي تتضح بقوة لم تعهد من قبل لدى واكنرودر منذ سنة 1797 وهذه النسبية غدت تطبق على الأدب الرومنسي وأضحت فكرة جوهرية في الرومانسية الألمانية، إنها في أساس المفهوم المشترك بين تيك ونوفاليس وشليغل حول اشعر الشامل. أن نسبية الفن الأدبي المشروط بعدة شروطات قيمية وسياسية واجتماعية تتلاقى مع نظرية مونتيسكيو عن أثر المناخات والأنظمة السياسية. ثم إن الدراسات التاريخية المتنوعة والمعرفة المتزايدة للآداب عقيدة يقبل بها جميع الرومانسيين "ويناذي بيرشيه وبريم وفيسكونتي في ملانوبين سنتي (1816 و 1818م) بنسبية الجمال وعالمية الذوق الفني وحرية الفن وتدافع الغلوب في باريس بين سنتي (1824 و1830م) عن المذهب نفسه بقلم دي هووان وكتاب آخرين[2]".

ومن ثمة فإذا كان للفن كما كان في الماضي أو كما هو الآن في الحاضر وبأساليبه وأشكاله التي هي أبعد ما تكون عن النماذج التقليدية والكلاسيكية الحق في أن يقومه ذوقنا والذي أضحى وغدا أكثر وأشد انتقائية لزمن الفن الذي سيأتي، أن يتقيد بالمبادئ الرومنسية، وأن ينفتح على كل الموضوعات حتى وخاصة بسبب الجدة – الموضوعات التي كانت تأنف منها الأجيال السابقة أو التي لا تكترث لها، وأن ينفتح على كل الأنواع الأدبية ولا سيما – وللسبب نفسه الفنون المتعارضة مع المذهب الكلاسيكي وأن ينفتح على كل المناهج والأساليب كافة. وإذا نلاحظ توسيعا للفن من حيث المضمون، فلسوف يصور الفن جميع الأزمنة وجميع الأمكنة، وجميع أنماط الحساسية وجميع الطباع ومنذ سنة 1797 عارض شليغل المثل الأعلى القديم

[1] م.ن.ص 114.
[2] م.ن.ص.115.

الذي هو الجميل بالمثل الأعلى الحديث الذي هو الشائق، فالأول كامل أصلا، والثاني قابل لبلوغ الكمال، ويجري التوسيع في اتجاهات متعارضة أشد تعارضا، نحو ما فوق الطبيعة، أو الخيالي العجيب، نحو المألوف، والبشع المضحك بل والقبيح، ويصرح هوغو منذ سنة 1827 أن الجميل هو الشائق "كل شيء يصح أن يكون موضوعا للفن وأن يدخل في نطاقه[1]". كان الكلاسيكيون يعتقدون أن دف الفن محاكاة الطبيعة : وكذلك يعتقد الرومانسيون، لكن الطبيعة بالنسبة إليهم أشد اتساعا وأكثر تنوعا مما لا يحصى ولا يقاس، من الناحية المادية ومن الناحية المعنوية، وتحظى هذه الفكرة في فرنسا بقيمة خاصة لأن السنة الأدبية الكلاسيكية، وهي متشددة وصارمة في اختيار الموضوعات، قد طغت طغيانا عاتيا لم تبلغه خارج فرنسا وبداء من سنة 1830 خاصة تستتبع الليبرالية السياسية، في فرنسا وايطاليا واسبانيا والبرتغال وروسيا، الحرية الفنية والفكرية والأدبية التي يغدو هوغو مدافعا عنها ومناصرا لها.

ونجد نفس التوسيع للفن فيما يختص بالأشكال المعتمدة، حيث يثور فيكتور هوغو بقوة وبشدة على ما فرضه المذهب الكلاسيكي من تجزئة صارمة للفنون الشعرية، وسيشن هوغو أيضا حربا مدوية فيما يعلن من نظريات وفيما ينشىء من أدب، على التقاليد الكلاسيكية والتي تقول بالتمييز بين الأساليب وترى أن الشعر الرفيع أو الدراما أو المأساة يلزمها استعمال الأسلوب الرفيع من غير مزج بينه وبين الأسلوب الوضيع والسوقي بل والمتداول ذاته. فالمزج بين الأساليب – وكانت كلمة أساليب تضم المفردات أيضا – كان أحد المطاعن على مسرح شكسبير والذي اشمئز منه القرن الثامن عشر الأوروبي حين رأى فيه الأساليب الهزلية والبيتية بل والخشنة تسير جنبا إلى جنب مع الأسلوب الرفيع بل ومع ملامح الجزالة ذاتها.

إن جميع هذه المطالب لصالح حرية الفن الأدبي وتوسيعه في كل الاتجاهات إلى ما وراء الحدود التي فرضها جمالية الكلاسيكيين قد عبر عنها بقوة وبدقة أبلغ في فرنسا منها خارج فرنسا لأن نير المذهب الكلاسيكي كان في فرنسا أثقل منه في البلدان الأخرى وذلك حتى في العشرين أو الثلاثين سنة الأولى من القرن الجديد، وهو ما يفسر أن التأملات وأناشيد هوغو، وقصائد فينييه الأولى وأوائل الدرامات الرومانسية قد خيلت للناظرين بأنهم إزاء عالم أدبي جديد. على أن الحركة نفسها تتجلى في ايطاليا بدءا من سنة 1816 : إن رمانسيي ميلانو، في

---

[1] م.نفسه ص.116.

هذه النقطة وغيرها يقبلون وينشرون أفكار شليغل التي درسها في دروس في الأدب المسرحي" فلقد ترجم هذا المؤلف الأساسي إلى الايطالية والفرنسية.

2/- من رومانسية فاغنر إلي الفن الحقيقي المثبت للحياة :

لقد رأينا سابقا أن نيتشه ينقد الحداثة في كل أبعادها وخصوصياتها وتجلياتها الفلسفية والسياسية والعلمية لأنها ضخمت دور الفكر والعقل بشكل أفضى -في تقدير نيتشه- إلى نفي الحياة وعدميتها، وعليه فمن المفروض أو المفترض أن يجد نيتشه في النزعة الرومانسية "المعادية" والمناهضة للعقلانية خير سند له فهل يكون ذلك صحيحا ؟ وهل تكون الحداثة الفنية الرومنسية أصلا ومنشأ لبناء الثقافة السامية التي يتطلع نيتشه إليها ؟.

يعتبر نيتشه منذ الكتابات الأولى، أي منذ *نشأة التراجيديا* (1872) أن فاغنر يعد من مؤسسي الحداثة الفنية وأن دراماه تمثل ضربا من ضروب التجديد والنهضة حيث تنفتح الموسيقى الفاغنرية الألمانية والفن الألماني بصورة عامة على التراجيديا الإغريقية والتي تمثل إثباتا للحياة ونفيا للعدمية حتى في أقصى أبعادها المأسوية، إذا انبثق فكر وأدب ألماني جديد من الجانب الديونيزوسي للتراجيديا الإغريقية، هذا الفكر قطع الصلة مع كل مسلمات ومصادرات الحضارة السقراطية العقلانوية أو التي بالغت في تضخيم دور العقل وتقديره. وتمثل الموسيقى الألمانية عودة التراجيديا الإغريقية ما قبل السقراطية ومن ثمة إعلان اضمحلال الحضارة الهيلينية السقراطية[1] وتتضح ملامح هذه الموسيقى الألمانية الجديدة لباخ وبيتهوفن وفاقنر على وجه الخصوص[2].

ويتضح جليا معاداة نيتشه للعقل بسبب مبادئه النظرية الثابتة وقوانينه الشاملة وقواعده المنطقية التي تحكم فعالياته[3] بحيث تصبح الأنا أفكر الديكارتية مذهب العدمية المنافية للحياة كما يتضح أيضا من خلال كتاب نيتشه *نشأة التراجيديا* تعلق نيتشه بفاغنر وتبنيه توجهاته الفنية والفكرية وحساسياته السياسية والتي تميزت بعدائه للسامية وبقوميته الجرمانية الحاقده بيد أن موقفه من فاغنر قد تغير تغيرا جذريا وتبدل تبدلا كليا إلى درجة الصدام والقطعية النهائية

---

[1] *Nietzsche ; La naissance de la tragédie traduction Philipe Lacoue – Labarthe*, Paris Gallimard NRF, 1977 §19 p.130

[2] Ibid §20 p.131.

[3] محمد *المزوغي : نيتشه، هيادغر، فوكو، تفكيك ونقد*، دار المعرفة للنشر تونس دون تاريخ ص.20.

والتامة، حيث يعلن نيتشه في هذا التغيير الواضح، وفي هذه المرحلة الجديدة من تصوراته الفكرية والعقائدية والاعتقادية مناهضة للرومانسية حيث يقول "لقد بدأت جذريا، ومن حيث المبدأ الامتناع عن سماع كل موسيقى رومانسية[1] وكأننا بنيتشه يبدأ في مرحلة جديدة سيكون جوهرها الصراع ضد الرومانسية والرومانسيين مبينا أن الرومانسية مسألة ملتبسة مثلها في ذلك مثل كل ما هو حديث[2].

وعليه فإن الباحث سيكون أمام إشكالية حقيقية أمام معضلة أساسية إذ كيف السبيل إلى تفسير نقد نيتشه للرومانسية أي للفن الحديث في حين كان من المفترض أن تكون له سند النقد الحداثة ونزعتها العقلانوية ؟ يرى الأستاذ نور الدين الشابي أن ما يعيبه على النزعة الرومانسية في شكلها الفاغنيري، طابعها الديني وبربرية أسلوبها وانحطاطها وتجسيدها لتشاؤم الضعف لا لتشاؤم القوة[3].

إذ لم تكن موسيقى فاغنرفنا مثبتا للحياة يقول نيتشه "لقد ابتعدت عن فاقنر عندما تقهقر نحو الإله الألماني والكنيسة الألمانية والرايخ[4] وعليه يتحول نيتشه من مناصرا لفاغنر وموسيقاه إلى "عدو" لدود له بل أن نيتشه يذهب إلى أكثر من ذلك متهجما على فاقنر مبرزا أن غاية الموسيقى الفاغنرية لا تعد وأن تكون في النهاية سوى سعي لطلب المغفرة والتوبة على حين أن نيتشه كان يتطلع إلى بعد آخر، بعد تكون فيه الأوبرا الفاغنرية ذات توجه غير ذاك الذي آلت إليه، إنه كان يرى فيها الأمر في قلب قيم الحداثة، قلبا للأخلاق وللفكر وللفن، فلقد وجد نيتشه أخيرا في أوبرافاغنر سوى موسيقى سطحية وباهتة لا يمكن لها أن تمثل الثورة أو النهضة في الفن الألماني ولا تستطيع أن يحيي التراجيديا الإغريقية المثبتة لإرادة الاقتدار وللحياة في تجلياتها المأسوية، هذه التراجيديا التي يريد نيتشه أن تنبعث من جديد لتقاوم بروز العقل والمنطق والتنوير والعلم المبين على مبدإ السببية والذي كان كارثة أودت بحياة التراجيديا في العهد اليوناني وامتد تأثرها السلبي حتى العصر الحاضر حيث الصراع مازال دائرا بين الروح الديونيزوسي والروح العلمي النظري، أي روح التنوير ومبادئ الثروة الفرنسية. لقد أدخل

---

1 *Nietzsche, Humain trop Humian,* trad Robert Rovini, revue par Marc Bosch lanay, Paris Gallimard « N.R.F » 1988, préface, §3, p18.

2 *Nietzsche, Fragments posthumes WIV (début 1888-début janvier 1889)*, trad Jean Claude Hernery, Paris Gallimard, « NRF » 1977 (119) p.89.

3 *نور الدين الشابي، نيتشه ونقد الحداثة*، دار المعرفة للنشر تونس دون تاريخ.

4 *Nietzsche, Fragments posthumes* XIV 16 (42) op,cit p.251.

سقراط اعتقادا جديدا وهو أن التفكير السببي يصل إلى أغوار الوجود وأعماقه وقادر ليس فقط على معرفة الأشياء بل على تقويم الوجود، بيد أن هذا الطموح المعرفي في تقدير نيتشه وكل من عادى العلم هو وهم ميتافيزيقي جميل.

تخلي نيتشه إذا عن الموسيقى الفاغنرية لعدم جدواها فما هو حينئذ الفن الحقيقي في تقدير مؤلف *نشأة التراجيديا* تكمن عظمة الفنان عند نيتشة في عظمة المنهج أو الأسلوب التي يتوخاه وبالتالي لا تقيم عظمة فنان ما بالأحاسيس الجميلة التي يثرها...وإنما تقيم بحسب مقدار اقترابه من الأسلوب العظيم وقدرته عليه[1] إن عظمة الأسلوب لا تكمن في "الغريب" أو العجيب و"اللامتجانس" مثلما هو الحال في الفن الرومانسي والذي يقوم على الجدة والطرافة والنزعة الاغرابية مثلما بينا ذلك فإن هذا الأسلوب الجديد الذي يرتضيه نيتشه للفن لا يهدف إلى الإقناع وليس هاجسه الآخر أو الغير بل أن الذات تأتي في أول الاهتمامات فهي الهاجس الأول والوحيد، أسلوب يحكم في كل تقاطعات الأثر الفني ويسيطر على ما من شأنه أن يثير الفوضوي الداخلية لأي أثر فين وذلك بمنحه شكلا واضحا "يشترك هذا الأسلوب مع الحب الكبير في أنه يأنف أن يكون موضوع إعجاب، وينسى أن يقنع، إنه يتحكم ويريد...أن يتحكم المرء في ما هو عليه من فوضى هو أن يلزم فوضاه بأن تصير شكلا، وأن تصير ضرورة داخل الشكل : أن تصير منطقية، بسيطة غير ملتبسة، رياضية[2].

وواضح وجلي أن نيتشه يعظم هنا الأسلوب الكلاسيكي وينتصر له، أي الأسلوب العقلاني (العقلي) القائم على الوضوح والتجانس والبساطة والتمييز والتناظر، والوحدة والانتظام وهي خصائص أهملها ودحضها وهمشها الفن الحديث والذي يرنو إلى ما هو عجيب وغريب "فالفن الحديث، بشكل عام فن يرهق النفس، لأنه قائم على الكثرة الوحشية التي تحجب المعنى وعلى "فظاظة" الألوان التي تسبب الغموض[3].

---

[1] Ibid p.48.
[2] Ibid p.48.
[3] *Nietzsche,* Fragments posthumes XIV14 (61) op.cit p.48

ومن ثمة يغيب المعنى والوضوح في الفن الحديث ويؤكد نيتشه أن هذه الخصائص تنطبق على موسيقى فاقنر التي "تجتهد في القطع مع كل تناظر رياض للزمان والقوة بل وفي الاستهزاء به[1]" لأنها موسيقى تنحو منحى الاغرابية والعجيب فقدت بذلك جمالها[2] وبالتالي فإن موسيقى فاغنر هي "فن بنح مثقل[3]" وعليه فقد كانت موسيقى باهتة وضعيفة[4] وفقيرة "تحتاج باستمرار إلى الشعر والمسرح" كسند تخفي به انحطاطها.

ويستفاد مما تقدم أن انحطاط الموسيقى الفاغنرية الرومنسية أمر بديهي في تقدير نيتشه "أليست الموسيقى، الموسيقى الحديثة انحطاط بعد[5]" ؟. "أجل هي منحطة لأنها تعبير عن إرادة واهنة تبحث عن عزاء وهي تعبير عن قوى ارتكاسية، متشائمة متشنجة تبحث عما يخدرها. إذ إن الفن الرومانسي المتولد عن الضعف، يرد الفعل عبر البحث عن المهدئات ومثال ذلك الفن الفاغنيري[6] ومن ثمة فإن موسيقى فاغنر لا تعبر عن إرادة الحياة، عن إثبات الحياة لأنها تعبر عن قوى الانحطاط والعدمية. والتشاؤم والضعف والوهن فهي أشبه بالمسكنات والمهدئات ولذلك يكون الفن الرومانسي أشبه بالأفيون الذي يهدم كيان الفن".

وإذا ما كان فن فاغنر تعبيرا عن انحطاط إرادته وتأكيد لقوى النفي والارتكاس لديه فإن هذا الفن سيكون -في تقدير نيتشه- مرضا من الناحية الفيزويولجية يقول نيتشه "ليس دحض فاغنر دحضا استيطيقيا بل هو دحض فيزيولوجي في المقام الأول ففاغنر هو مرض وخطر عمومي[7] وتمثل موسيقى فاغنر خطرا على الناس لأنها تعبير عن تشاؤم الضعف والذي لا يرقى إلى تشاؤم القوة فأي اختلاف بين هذين النوعين من التشاؤم يوضح نيتشه في الشذرة 370 من *__العلم المرح__*[8] إلى أنه كان معجبا في بداية حياته بالتشاؤم الفلسفي للقرن التاسع عشر أي لتشاؤم شوبنهاور وكان معجبا بالموسيقى الألمانية دون أن يدرك بوضوح وجلاء طابعها الرومنسي.

---

[1] *Nietzsche, __Humain trop humain II__* op,cit § 134 p.74.
[2] *Nietzsche __par de la bien et mal__*, trad Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien Paris Gallimard « N.R.F 1971 § 240 p.158.
[3] *Arthur schopenhaneur, __die welt als Willeund Vorstellung, Suhrkanp,__* Sttugant 1986 p.185.
[4] Ibid § 240 p.158.
[5] م.ن ص.265.
[6] *محمد المزوغي، __نتيشه، هيدغر، فوكو، نقد وتفكيك__* مصدر سبقت الإشارة إليه ص 15.
[7] *__Fragments posthumes 16 (80)__*, op,cit p260.
[8] *__Gai savoir__*, op,cit § 370 p.277.

وتتجلى الرؤية الفلسفية لشوبنهاور في كتابه العالم كإرادة وتمثل حيث يبرز شوبنهاور أن كل القوى الطبيعية تبقى في نهاية المطاف غامضة الفهم ومستعصية على الإدراك الإنساني لأن ظواهر الطبيعية والقوى الميسرة لها ليست إلا درجة معينة من تموضع الإرادة، أي أن الإرادة في ذاتها تقبع خارج الزمان[1] وعلى هذا الأساس تغدو المعرفة الإنسانية غير قادرة على المسك بتلك الإرادة الكونية، والتي هي الشيء في ذاته، ولا حتى قانون السببية يساعد على اكتناه أسرارها مبدأ السببية الذي تعتمد عليها العلوم الوضعية ليس إلا إسقاطا ذاتيا ولا وجود لما يطابقه في الخارج ولذلك، حسب شوبنهاور، فإن ماليرانش على حق حين قال : كل سبب طبيعي ليس إلا بسببا ظرفيا، أي لا ينبغ من ذات الأشياء بل يلمح فقط إلى التمظهر الخارجي لتلك الإرادة الواحدة المستعصية على الإدراك الإنساني بحيث أن تمظهراتها المتدرجة تكون العالم المرئي برمته.

وعليه فإن الرؤى الفلسفية لشوبنهاور مركزة في جزء كبير منها على التشكيك في قدرة العلم على ادراك حقيقة الوجود وبالتالي فإن شوبنهاور سيعادي العقل وسيحط من قيمة العلوم وسيتنكر للتنوير وبالتالي فإنه عاش نفسانيا في واقع مغاير لواقعه وفي ذهنية مخالفة لذهنية عصره والتي أولت العلوم الصحيحة مكانة عالية وثبت روح التفاؤل بالتقدم وبقدرة العقل البشري على معرفة الكون والتحكم في الطبيعة والسيطرة عليها وتسيرها، ولذلك لم يبق أمام شوبنهاور سوى طلب الخلاص والعزاء من نسق مغاير ومن مجال ذهني مختلف، وهذا البديل هو الفن والعبقرية "أي صنف من المعرفة يسمح بتأمل الحقيقة الجوهرية للعالم ؟...أي نوع من أنواع المعرفة تتأمل فيه المثل، التي هي التموضع المابشر للشيء في ذاته، للإرادة ؟ هذه المعرفة الخاصة هي الفن، عمل الإنسان العبقري[2]"ومن هذه الفنون يتميز فن الموسيقى، لأنها تعبر مباشرة عن تلك الإرادة المتعالية، عن الشيء ذاته، وعن المثل المفارقة.

وعليه تكون فلسفة شبونهاور هي فلسفة الإرادة أي الإرادة منظور إليها من جانب ميتافيزيقي، ومعلوم أن الإرادة لا شيء يحيطها ولا منطق يضبطها. في الوقت الذي يعمد فيه العقل إلى تقنيين الأشياء وأحكامها، فإن الإرادة، على العكس من ذلك، تطلق العنان للخيار والاعتباط وحرية الاختيار، فالإرادة لا يحكمها قانون ثابت وليست من مجال النظرية ولا يمكن

---

[1] شوبنهاور *العالم كإرادة وتمثل* مرجع سبقت الإشارة إليه ص.185.
[2] م.ن.ص 265.

تعميم فعاليتها على جميع الفعاليات الفردية الأخرى ولا تصبو نحو الحقيقة، لأن الإرادة بما هي كذلك، هي مجال الجواز والحرية. والجواز وحرية الاختيار لا دخل لهما بالحقيقة التي هي من المجال النظري والإرادة من مجال الفعل العملي. من يولج الإرادة في مجال الحقيقة أو يسبقها على العقل فإنه لا يعمل إلا على محو الحقيقة وفسخ النظر. وعليه... ومعاداة العلم والتنكر لمبادئ العقل السمة الأساسية للتوجه الفكري عند شونهاور، هذا التوجه الذي يكتسح مجالات عدة تصل إلى حدود قصوى في المجال العملي والسياسي. وكل التيارات اليمينية على المستوى السياسي هي من دعاة اللاعقل وتغلب الإرادة على المنطق وقد يكون هذا التيار الفكري له أساسه اللاهوتي في الأديان التوحيدية والتي أضفت على الإله صفة الإرادة العمياء التي لا يحدها حد ولا مانع لأفعالها ولا تخضع حتى للقيم الأخلاقي، لأن الله غير مجبر على فعل الأصلح كما يقول علماء الكلام الأشاعرة.

ويبدو أن أراء أصحاب الارادوية، إن كانت لاهوتية أو فلسفية هي في منتهى الخطورة على المستوى السياسي أيضا لأنها تشرع من حيث لا تدري، الاعتباطية والتسلط والظلم. ولقد ذهب ديكارت إلى أن الإرادة اللاهية ليست فقط تفرض قيم الأفعال كما تشاء بل إنها تفرض قيمة الحقيقة بحرية ولا شيء يضبطها أو يقنن اختيارها ويستفاد مما تقدم معارضة فلسفة شوبنهاور للعقل بالإرادة وقاعدتها الاعقلانية وعداؤها للوضعية وللعلم وتشاؤمها العميق "والزعم بأن الخلاص ليس متاحا للإنسان إلا عن طريق الفن والموسيقى[1]..." إذ أن العلم لا يعرف إلا سطح الأشياء "المكانيك والفيزياء والكيمياء تعطينا القواعد والقوانين التي تفعل بمقتضاها القوى(...)...لكن تلك القوى في ذاتها مهما يقال ومهاما يفعل، تبقى دائما خاصيات خفية لأن الشيء في ذاته حينما يتمظهر ويبرز لنا تلك الظواهر، فإنه مختلف جذريا عن الظواهر ذاتها[2]".

بيد أن نيتشه سرعان ما تبدل موقفه من شوبنهاور ومن فلسفة الارادوية كيف ذلك؟

يتساءل نيتشه في الشذرة 370 من *العلم المرح* عن ماهية الرومانسية ومعناها فيقول ويجيب "كل فن، كل فلسفة...يفترضان دوما وجود معاناة، وجود كائنات تعاني. لكن هناك ضربين من الكائنات التي تعاني كأولئك الذين يعانون من فيض الحياة، الذين يرغبون في فن

---

[1] محمد *المزوغي* : *نيتشه –هيدغر- فوكو* : نقد وتفكيك مرجع سبقت الإشارة إليه ص.15.
[2] *شوبنهاور* *العالم كإرادة وتمثل* مرجع سبقت الإشارة إليه ص.185

ديونيزوسي والذين لهم كذلك، رؤية وفهم مأساويان للحياة، أولئك الذين يعانون من فقر الحياة، الذين يبحثون في الفن والمعرفة عن الراحة عن الصمت[1] وفي مقابل هذا الضرب الأول من التشاؤم يعلن نيتشه "أود في النهاية أن أقدم صياغتي لمعارضتي للنزعة التشاؤمية الرومانسية، أي التشاؤم المحرومين والمنبوذين والمهزومين : ثمة إرادة ما هو تراجيدي، وإرادة تشاؤم هي بمثابة العلامة على صرامة الذكاء (الذوق، الإحساس، الوعي) مثلما أنها علامة على قوته[2].

إذا هناك تشاؤم ضعف ينم ويترجم فقر الحياة والنزعة التدميرية ونزعة النفي والعدمية وفي مقابل ذلك أي مقابل هذا التشاؤم المنحط هناك تشاؤم يعبر عن قوة الإرادة ولذلك سماه نيتشه بتشاؤم القوة، تشاؤم ينبغي أن نبحث عنه فهو تشاؤم مرتقب، تشاؤم لابد من أن نسلك سبيله بقول نيتشه "سأعثر على الطريق المؤدية إلى هذا التشاؤم الشجاع كما هو نقيض الكذب الرومانسي بتمامه[3].

إن التشاؤم الرومانسي هو تشاؤم نفي وارتكاس وعدمية وكذب فهو تشاؤم لا يثبت الحياة ولا يلج إلى بعدها المأسوي التراجيدي الحقيقي لذلك كان تشاؤما ضعيفا أما التشاؤم الذي يبحث عنه نيتشه ويرتضي أن يسلك لسبيه هو تشاؤم شجاع، تشاؤم قوة حقيقي يتميز باثباتيته للحياة حتى في بعدها المأسوي هو تشاؤم غير تبريري وغير كاذب هذا التشاؤم يطلق نيتشه عليه اسم التشاؤم الديونيزوسي نسبة إلى ديونيزوس "إن التشاؤم الرومانسي آخر أكبر حدث في ثقافتنا، ولكن يوجد تشاؤم مخالف تماما، تشاؤم كلاسيكي، تشاؤم المستقبل هذا لأنه آت! لأنني أراه آتيا ! أسميه التشاؤم الديونيزوسي[4] والثابت هو أن أمل نيتشه وتطلعه يكمن في البحث عن هذا التشاؤم، في السعي إليه، لأنه يمثل المستقبل بالنسبة إليه، تشاؤم سيأتي حتما ليعوض التشاؤم الرومنسي.

كثيرا ما يتحدث نيتشه عن ديونيزوس (Dionyses) في علاقته بأبولون Appollon فأبولون هو اله الحلم والأشكال المتناسقة والمتناغمة، إنه اله القياس الظاهر[5]" الذي يعبر عن الانتظام والتناسق أما ديونيزوس فهو يرمز إلى الاحتفال[6] وهذان الإلهان يعتبران بمثابة

---

[1] *Gai savoir* op,cit § 370 p.277.
[2] *Humain trop humain II* op,cit préface, § 7 pp 21-22.
[3] Ibid, preface § 4 p.19
[4] *Gai savoir* op,cit § 370 p.280.
[5] *La naissance de la tragédie* op,cit § p.55
[6] Ibid §.1 p.44.

المجازين في استيطيقا نيتشه أو فلسفته الفنية ويمثلان أيضا فهمه للفن والتراجيديا الاغريقين" فأبولون الذي يرمز للقيام فإنه يرمز إلى فن النحت[1]" "أما ديونيزوس الذي يرمز للاحتفال فإنه يمثل الموسيقى[2]" وهذا التحالف أو الثنائية التي تنحو منحى الوحدة بين أبولون وديونيزوس فيمثلان روح الفن الإغريقي، فأبولون بما هو اله الحلم فإنه يحلم ويرى الأشكال المتناسقة، وديونيزوس فهو اله الرقص والإنشاء والموسيقى، اله الخمر والرقص الذي يعطي للحياة معنى بما هو (ديونيزوس) مثبت له، هو اله يفرح بالحياة وينتشي بها عكس الإله المسيحي الذي يموت على الصليب للتفكير عن ذنب الإنسان حياله "إن الرقص في اتصاله بالموسيقى، هنا، بمثابة الفعالية الفلسفية المثبتة للحياة[3] وعليه فإن الرقص ليس مجرد حركة اعتباطية بل يرقى إلى درجة الفعالية من حيث هو فعل يعبر عن إيقاع الحياة فكل الأشياء ترقص وتتلاقي، تضحك كي تغني في النهاية حتى أن زرادشت يعلن أنه لا يمكن أن يعتقد إلا في اله الرقص (ديونيزوس) إذ أن الرقص يعبر عن صيرورة الأشياء وتبدلها وتغيرها، وهاهنا يعوض نيتشه أو يجابه اللغة الانطولوجية بلغة استطيقية[4] هذه اللغة تعطي معنى للحياة بما هي صيرورة وتبدل وهي أيضا تحيل إلى المعنى الأصيل للحياة إلى تأويلها بما هي إثبات "ليست النزعة الديونيزية سوى إثبات للحياة وليس ديونيزوس سوى التعبير الرمزي لنعم[5]" إذ أن أساس النزعة الديونيزية هو الإثبات، أثبات الحياة في كل أشكالها يقول نيتشه "لا أريد مطلقا سوى أن أكون محض إثبات فإن أقول نعم هو أن أقبل الحياة في كل تجلياتها، الحياة بما هي إرادة اقتدار[6]" وعليه تكون الحياة ذات نزعة ارادوية لكنها ليست النزعة الارادوية ذات الطابع السلبي لدى شوبنهاور ولا هي نزعة تدمير ارتكاسية يحيط بها النفي من كل جانب بل هي إرادة اقتدار واثبات، بمعنى أنه يتعين أن نقبل الحياة بكل ما فيها من أبعاد وخصوصيات، وأن نثبت نعم مقابل لا، فكلمة نعم تمثل حينئذ جوهر فلسفة نيتشه، نعم ديونيوزس، نعم للحياة ولصيرورتها، نعم للبعد المأسوي والتراجيدي لأن إثبات الألم هو في تقدير نيتشه، إثبات تراجيدي لقد كانت غاية الفن في المرحلة الفاغنرية – في تصور نيتشه – من خلال نشأة التراجيديا تبرير المعاناة، إذ لا يمكن أن تعاش

---

[1] Ibid §4 p.55.
[2] *Alexis Philonenko,* *Nietzsche, le rire et le tragique*, Paris, librairie générale française 1995 p.12.
[3] *David Rabouin* *« Maintenant un Dieu danse en moi »*, Magazine littéraire, janvier 2000 p.41.
[4] *إبراهيم مراد : دمعة نيتشه المنكسرة، إرادة القوة : نحو فوق البشري: كتابات معاصرة*، بيروت، العدد 30، 1997 ص.49.
[5] *Gai de savoir* op,cit §276, p.189.
[6] *La naissance de la tragédie* op,cit §16 p.114

الحياة بما فيها من شفاء وألم ومعاناة، الفن في اللحظة الفاغنرية يخفف من حدة الألم ومن وطأته، فهو يجابه كل أبعاد الشقاء والألم في الحياة حيث يهزم البطل التراجيدي يقول نيتشه "...ولكن الحياة تستمر : غراء ميتافيزيقي مريح للإنسانية[1]" ويكمن هذا العزاء في أن الحياة تبقى مليئة بالفرح والبهجة رغم ما يطرأ على ظواهرها وتجلياتها من تغيير وتبدل وصيرورة وهذا هو دور الفن الرومنسي في تقدير نيتشه بما هو تبرير كاف للحياة...بيد أن نيتشه لم يظل "سجين" هذا التصور الرومنسي الفاغنري للفن من حيث هو عزاء وتبرير الوجود والحياة والألم بل اعترض على هذا التوجه الأول التي توخاه في نشأة التراجيديا، إذ لم يعد ديونيوزس يبحث عن تبرير الحياة والألم والمعاناة، لم يعد يسعى إلى تدمير البطل التراجيدي لتستمر الحياة بل أنه أضحى وأصبح يرقص ويضحك أما الألم والمعاناة فكأنما ديونيزوس الأول "قد تخلى عن قناعاته ومبادئه الأولى وليحل محله ديونيزوس آخر الذي يثبت الحياة يقول نعم بدلا من أن يسعى إلى تبريرها فلقد حل الإثبات مكان التبرير وأخذت كلمة نعم بعدها الثابت والأصيل في الرؤية الفلسفة النيتشوية وإذا ما كان ديونيزوس في تقدير نيتشه في أول الأمر يعزي الناس ويبرر حياتهم. فإنه بعد ذلك يضحك أمام مأساتهم وأمام ألمهم وأمام معاناتهم. وعليه تكون التراجيديا بعد أن كان عزاء ميتافيزيقا للإنسانية – استمتاعا بالألم وانتشاء به إذ أن التعبير عن الأشياء المؤلمة والمرعبة "لا يخيف الفنان، إنه لا يخشاه[2]" إذ أن الفنان يريد أن يثبت السمة التراجيدية، والمأسوية، والمرعبة والمخيفة للحياة، إنه يريد تثبيت النزعة الإشكالية للحياة "وهو ينتشي بذلك، وفي نشوته شعور بالاقتدار[3] وهذه النشوة تعبير عن وضع صحي وليس مرضي مثلما هو الحال عند فاغنر، وفي موسيقاه الرومنسية يقول نيتشه "إن نشوته تلك (نشوة الفنان) تعبير عن وضعه الفيزيولوجي بما هو وضع صحي".

وهذا التشاؤم الجديد والذي هو تشاؤم القوة إنما يعبر عن إرادة الاقتدار وعن حب الحياة وبالتالي حب المصير، من حيث إن الحياة صيرورة، وتبدل وتغير – وهذا التشاؤم يثبت الحياة في بعدها التراجيدي – المأساوي، وليس هذا الشتاؤم تعبير أو علامة انهيار ومرض ووهن وسقوط، بل هو بحث عن كمال الحياة دون نفي ما هو قاس أو فضيع[4]" وبالتالي يكون تشاؤم

---

[1] *Fragments posthumes* XIV op.cit p.44.
[2] Ibid p.85.
[3] Ibid p.79.
[4] *Valdimir Biaggi*, Nietzsche, Paris Armand collin 1999 p.50.

القوة حفزا للحياة وإقبالا عليها دون تقديم أية مبررات أو عزاء وهو "حفز ذو طبيعة جمالية يحول العالم إلى ظاهرة استيطيقية[1]" وعليه فإن النيتشوية لا تبحث عن مبررات للحياة بل تتقبلها كما هي كظاهر، وكظاهرة جمالية استيطيقية "والفن وحده هو الذي يجعل الحياة قابله للتحمل لأنه يثبتها ويبرزها[2]" ويقول نيتشه أيضا "لنا الفن كي لا تميتنا الحقيقة[3]".

ويعتقد بعض الفلاسفة[4] أن المقصود بالحقيقة هنا "العالم الحقيقي بمعناه الأفلاطوني، أي عالم المثل، عالم الأشياء في ذاتها، عالم قيم الحق والخير والجمال فكأنما الفن في تقدير نيتشه لا بد له أن يحل محل الميتافيزيقا، لا بد للظاهر أن يحل محل الجواهر أو الأشياء في ذاتها. وهذا القلب الأفلاطونية من شأنه أن ينزل نيتشه ضمن تاريخ الميتافيزيقا. الفن في عالم الفوضى أكثر صوابا من العالم الأفلاطوني وتصبح الحقيقة الحسية أكثر صوابا من الحقيقة العقلية، "ولكن يظل من الممكن تأويل هذا القول النيتشي تأويلا يختلف عن التأويل الهيدغري. لأن المقصود بالحقيقة ليس العالم الحقيقي الأفلاطوني وإنما السمة التراجيدية للحياة والتي يمكن أن تقود المرء إلى الانتحار[5]" وعليه يكون الفن ضروريا ومنهجا لا بد منه لتثبيت الحياة حتى لا ينتهي المطاف بالمرء إلى الموت والانهيار، يتحول الفن إلى قيمة أصيلة وجوهرية وثابتة في المدونة النيتشوية ويرى ماتيوكسلر "أن الحقيقية تعني هنا الفهم التشاؤمي اليائس للحياة كما ورثه نيتشه عن شبونهاور[6] وهذه الحقيقة يمكن أن تقتل الإنسان لولا الفن، هذا الذي يقدم كل ما هو مأساوي، وكل ما هو تراجيدي في الحياة كمجرد ظاهرة استيطيقية "كما أن كل فعالية عقلية تغدو فعالية استيطيقية، ينطبق ذلك على الفلسفة انطباقه على العلم والأخلاق والدين[7]".

وعليه فإن نيتشه يؤسس لتأويل جديد مخالف للتأويلات السابقة وهو تأويل استيطيقي يجعل من الوهم بعد أساسا للحياة كما لو كانت كل تصوراتنا وكل بناءاتنا الإنسانية وفي شيء ضروب الحياة أوهاما نافعة ولا يمكن للإنسان أن يحيا دون فن جديد، دون خلق الوهم باستمرار لأن التوقف عن خلقه يعني الانكسار والعدمية والموت وذوبان إرادة القوة فكأنما الإنسان يتحول إلى فنان دون أن يعي ذلك لأنه يحتاج دوما للفن والذي يخلق الأوهام باستمرار "ما هو فني لديه

---

[1] *La naissance de la tragédie*, op,cit « Essai d'autocritique » §5 p.30
[2] Gai savoir op,cit §107 p.132.
[3] *Fragments posthumes* XIV op,cit §6 p250.

[4]من بين هؤلاء الفلاسفة والشراح لفلسفة نيتشه هدغر.
[5]نور الدين الشابي، *نيتشه ونقد الحداثة*، مصدر سبقت الإشارة إليه ص.387.
[6] *Mathieu Kessler « l'art a plus de valeur que la vérité*, Magazine littéraire », janvier 2000 p.26
[7]نور الدين الشابي، *نيتشه ونقد الحداثة*، مصدر سبقت الإشارة إليه ص.388.

هو النشاط الإبداعي للأوهام بما هي حقائق، لكنه لا يدرك ذلك، وإن أدركه لا يعترف به، لا يعترف بأن العالم نحياه، والذي يحيط بنا خاطئ أي، "أنه ليس واقعه بل اختراع شعري[1]".

ومن ثمة يقوض نيتشه الميتافيزيقا ويهدمها منذ أصولها الإغريقية حين يثبت تأويل العالم بطريقة جديدة، وبتأويل جديد، وهو أنه يفهم العالم استيطيقيا، إذ أن الحياة لا تغدو أن تكون سوى ظاهرة، وظاهرة استيطيقية فقط. فهو يتجاوز الميتافيزيقا بواسطة فلسفة جديدة، فلسفة ديونيزوسية تثبت العود الأبدي كظاهرة جمالية استيطيقية، وتثبت إرادة الاقتدار بما هي البنية التأويلية الأصلية، البنية التأويلية لكل قيمة حياتية ولكل معنى، فالفن خلق، خلق الوهم باستمرار والحياة لن تكون سوى إثبات نعم، إثبات إرادة الاقتدار، وعليه تكون إرادة الاقتدار النيتشوية فنا ومن ثمة خلقا ولا يعني نيتشه هنا بالفن، فن المتاحف "بل هي الحياة ذاتها بما هي إرادة اقتدار[2] وهنا تكون الاستيطيقا اللغة الرمزية للحياة، أي لإرادة الاقتدار إن ما ينقص فلسفة الحداثة منذ اللحظة الديكارتية هو هذا الجانب التراجيدي والمأسوي للحياة، أي التأويل الاستطيقي للعالم وهذا الجانب التراجيدي وهذا الإثبات الاستيطيقي طمسته النزعة العقلانوية منذ انحلال الرابطة التراجيدية بين أبولون وديونيزوس وهذا التحالف بين الإلهين هو سبب سعادة الإغريق حيث تحول لديهم كل شيء إلى إثبات الحياة وقبول منزلتهم فيها، إن هذه الأشياء تحولت عند المحدثين إلى موضوع معرفة وبحث عن الحقيقة، وبين الإثبات وقبول الحياة من جهة والسعي للبحث عن المعرفة والحقيقة هي عينها المسافة بين اللحظة التراجيدية الإغريقية قبل اسقراط، وبين لحظة البعد التأملي ذا النسق الكلي في فلسفة الحداثة.

إن التراجيديا لم تلبث أن تراجعت "وقتلت على أيدي أوربيد ثم، سقوط[3] ليبدأ عصر جديد ومرحلة جديدة في تاريخ الفكر الإنساني، هذه المرحلة هي مرحلة المعرفة النظرية ذات الأبعاد التأملية والعقلية، إن الحضارة النظرية تغالي في تقدير العقل كمرجعية أساسية وكثابت جوهري لكل معرفة ولكل حقيقة، ومن ثمة فقد تراجع الفن التراجيدي وتقهقر لتبرز مرحلة أفوله وليطاله النسيان يقول نيتشه "إنها بداية عهد التفاؤل الكوني والانكسار.

إن ما يميز الثقافة الغربية الحديثة هو الانكسار والانفصام بين ما يسميه نيتشه غرائز الحياة وغرائز المعرفة، غرائز الحياة التي ثبتها الفسق التراجيدي وغرائز المعرفة التي تسعى

---

[1] *Fragment posthumes* XII op.cit p120.
[2] *Johan Stamboagh, "Nietzsche today"* symposium vol28 1/1974 p.91
[3] *La naissance de la tragédie* op,cit §12 p.p.91-97

إلى تثبيتها الحضارة الحديثة، وهذا الانكسار هو في النهاية ترجمان وتعبير عن وجود أزمة طالت الفكر الحديث بما هو فكر تأملي يغالي في تقدير العقل، فبدلا من الانسجام بين أبولون وديونيزوس، بين اله الظاهر والانسجام والتناغم، واله الرقص والضحك والانتشاء يظهر التضارب في الثقافة الغربية العقلانوية منذ حصول القطيعة أو الصدام بين ديونيزوس مثبت الفن التراجيدي وسقراط مثبت المعرفة النظرية، وبذلك حصل التضارب بين العقل والفن، "لقد بقي العقل الحديث وحيدا لأنه طرد كل أشكال التفكير الأخرى[1]".

ومن هذا المنطلق تكون الحداثة خير تجل وتعبير عن ثقافة تثق في العقل ثقة مطلقة وتعتبره القيمة الجوهرية والأساسية التي تؤسس كل معرفة ممكنة مما ولد نزعة تفاؤلية إلى أقصى الحدود، هذا العقل الذي تغالي الحداثة في تقديره هو مفتاح كل الحقائق مما أدى إلى الاعتقاد في التطابق بين الفكر والمفكر فيه، بين العقل والوجود، بين نظام الأشياء والحقائق، وعليه فإن الحداثة لا تعي ولا تدرك إن كل بناءاتها النظرية وكل تأملاتها، وأنساقها الفلسفية الكبرى ليست سوى تأويلات استيطيقية للعالم، وهي لا تعلم أيضا إن ما تسميه الحداثة بالحقائق ليس إلا تجل للبنية التأويلية للحياة بما هي إرادة اقتدار فالعالم لا معنى له في ذاته –في تقدير نيتشه – وانه لا وجود لوقائع، لحقائق بل لتأويلات فقط، إن الحداثة تجتهد وتعمل على طمس كل ما هو مأساوي، وطرد كل ماهو تراجيدي مبالغة بذلك في نزعة تفاؤلية ما كانت لتحص ولتحقق لولا الثقة العمياء، الثقة المفرطة بما هو أصل كل معرفة.

وبذلك فقد طمست الفن بما هو إرادة اقتدار، واثبات للحياة لقد سجن الفن داخل المتاحف ولم تدرك الحداثة أن الحياة كلها، بكل تجلياتها ومظاهرها، فن، لقد بدأت النزعة التفاؤلية للمعرفة النظرية منذ أن انتصر سقراط على ديونيزوس. بيد أن نيتشه يأمل في عودة ديونيزوس جديد يكون قادر على إثبات الحياة حيث يقول "ليس لي في الحقيقة، أي سبب للتراجع عن وجود مستقبل ديونيزوسي للموسيقى[2] وكان الموسيقى – في تقدير نيتشه هي التي تجدد الحضارة الحديثة وتخلق المستقبل بيد أن هذه الموسيقى التي يأملها نيتشه لا تلغي العقل ولا تقصيه إنما تثبت حقائق العقل بما هي مجرد تأويلات للعالم ويحلم نيتشه بولادة سقراط موسيقى[3] وكان مؤلف مولد التراجيديا يأمل في تحالف العقل والفن، إنه الحلم بميلاد إنسان جديد يكون حقا

[1] Ibid §18 p.24.
[2] *Ecce Homo*, la naissance de la tragédie op,cit §4 p.288.
[3] La naissance de la tragédie op,cit §15 p.106.

مؤسس الثقافة السامية، والتي يكون الفن قواما لها. إنه الأمل في ولادة سقراط لا يغالي في تقدير العقل بل يؤول العالم ويرقص أمام تأويلاته مثلما يفعل ديوتيزوس حين يرقص، وحين يضحك أمام الأبعاد المأسوية للحياة حتى يثبتها تراجيديا.

ومن ثمة فإن حلم نيتشه هو أن تغدو العقلانية الحديثة استيطيقية حتى يحصل التواصل والتضايف بين الفلسفة والفن وبالتالي ميلاد الفيلسوف الفنان والذي يمكنه أن يقول "الآن يرقص إله بداخلي...هذا الفيلسوف الفنان الذي يخلق إمكانيات جديدة للحياة[1] بأن يثبتها بما هي إرادة اقتدار، مهمتها التأويل، وهذا الفن الذي يرى فيه نيتشه تجاوز لانكسار الحداثة وعدميتها. إذ يحرر الفن العقل من قوى النفي والعدمية والارتكاس التي يحبط به وتهيمن عليه، هذه القوى التي تقدم الحقيقة كما لو كانت حقيقة مطلقة لا يعتريها الشك ولإبطالها النقصان والبطلان، متجاهلة سمتها الاستيطيقية، حلم نيتشه إذ هو وحده العلم والفن[2] وحدة يكون نشاط العقل في كل الميادين والاتجاهات وفي كل المواضيع -نشاطا استيطيقيا، إذ يمكن للمعقولية إن تكون تأويلية وهو مطمح نيتشه- سواء تعلق الأمر بالفن (في بعده الضيق ومعناها الاختزالي) أو بالأخلاق أو بالدين أو بالسياسة، فكل هذه الميادين، وكل هذه النشاطات وكل هذه الحاجات الإنسانية، إذ يتعلق الأمر بمواجهة وبمجابهة عقلانية الوضعين الدغمائية بهذه العقلانية الجديدة – في تقدير نيتشه- وهي معقولة تأويلية يقول نيتشه "إذ من المعقول تأسيس العالم على الحاجات الأخلاقية والفنية والدينية لدى الإنسان[3].

إذ يمكن القول أن نيتشه قد سبق النظرية النقدية في مواجهة ومجابهة العقلانية الوثوقية والدغمائية والمطلقة والمغلقة بضرب آخر من المعقولية التأويلية، لا بد للحداثة إذا من أن تتخلى عن عقلانويتها وتدرك السمة التأويلية، إنه السعي إلى تحويل استيطيقي لقيم الحداثة وأنساقها الفكرية لتحريرها من قوى العدمية والنفي والارتكاس، حيث يعترض نيتشه على عقل الحداثة. باعتباره عقلا عدميا يتعارض مع مبدإ "إثبات الحياة- والذي يرنو إلى اطلاقية مبادئه وكلياتها مما ينجر عنه تحويل العقل الدغماني إلى قوة عدم تنفي الصيرورة بما هي جوهر الحياة من حيث إرادة اقتدار. هذا العقل الذي أول العالم بشكل أدى إلى اختلاق عوالم ما ورائية، وبالتالي كان ولا بد من تحويل القيم، قيم الحداثة وقلبها، قلب السلم التراتبي لها، الأمر الذي سيحول

---

[1] *Jean Noel Vuarnet*: le philosophe artiste, Nietzsche Aujourd'hui ? VII p345.
[2] *Humain top humain*, II, op.cit §99, p.60
[3] *Neitzsche*, Considérations inactuelles, F, P…19 (120) Gallimard « N.R.F1990 p.210.

العقل من قوة عدم إلى قوة إثبات، إثبات الحياة وحب المصير بما هو تجل للحرية. ويمكن القضاء على هذه المغالاة في تقدير العقل والتي تؤدي إلى النزعة العقلانوية داخل الفلسفة الغربية – بالتحكم فيها بواسطة الفن أي بولادة سقراط موسيقى يكون أساس الثقافة الجديدة، الثقافة السامية والتي قوامها الفن وعليه فإن العلم والفن متكاملان، العلم يكون مصدر طاقة ويكون الفن منظما، حيث يتحول العلم ويغدو إلى فعالية استيطيقية وهذا التكامل بين الفن والعلم يفسر نقد نيتشه لسقراط وفاغنر وشبونهاور فسقراط هو رمز العقلانوية التي لا تدرك السمة التأويلية الاستيطيقية للعالم في حين أن موسيقى فاغنر تقوم على العجيب والغريب.

الفصل الثالث :

حدود الاستيطيقا التأملية

1/- الموقف السلبي ازاء الاستيطيقا :

لقد باتت الاستيطيقا – في عصرنا – مجرد بحث يعني بالماضي، ماضي ميتافيزيقي أكثر مما يعني ويتصل بحاضر الأثر الفني بما أنها لم تعد تملك المقومات والأساليب التي من شأنها أن تبحث وأن تقيم وتدرس الأثر الفني والذي بدا عصيا على الاستيطيقا التأملية والتي لم تعد قادرة على محاثيه نمط الإبداع الجديد في شتى مجالات الفنون وميادينها، إن الاستيطيقا التأملية باتت – من حيث قلب معاييرها- لم تساير تجديد قيم الفن الحديث ولعل الكثير من الشراح والمفكرين المعاصرين يذهبون إلى التأكيد على عدم جاهزية الاستيطيقا التقليدية وعلى عدم قدرتها على فك رموز وخيوط الفن الحديث ومن بين هؤلاء الشراح نجد لوك فيري وتيودور أردرنو وآلان باديو.

إن التفكير المعاصر يرنو إلى البحث والتفكير في الأثر الفني كنمط جديد يتجاوز الاستيطيقا التأملية والتي باتت وأضحت تقليدية وكأنها قد طردت من خارطة المباحث الفنية المعاصرة، وكأنها باتت شيئا من الماضي وعليه فإن حياة الفن المعاصر تستدعي التنحي عن الاستيطيقا التأملية، وكأننا هنا نقلب التصور الهيغلي والذي يعلن موت الفن لتولد الاستيطيقا، إن الاستيطيقا باتت – إذن- مجرد مبحث تاريخي أي أنها لم تعد تعتمد كأساس تفسيري للأثر الفني مثلما يذهب إلى ذلك فايتمو[1] لأنها (الاستيطيقا) لا تملك مقومات تفسير أزمة الفن المعاصر بل إن البعض يذهب إلى التأكيد على أنها تشكل أحد عناصر هذه الأزمة...هذه الأزمة والتي تكمن في نظر أدرنو وماركيز سببها الاهتمام بالذوق دون سواه، التركيز على احتواء الأذواق مقابل تغييب عناصر جمالية أخرى ومواضيع فنية ذات صلة بالأثر الفني وبخصوصياته. ثم إن الاستطيقيا بمعاييرها التقليدية غير قادرة على تفسير ظواهر جمالية محاثية للشعر والرقص والفوتوغرافيا والسينما[2] أي أن الفنون الذي أضحت مطلوبة اليوم نظرا لوظيفتها التطبيقية أو الاشهارية أصبحت بعيدة كل البعد، على التصور التقليدي للاستيطيقا، فثقافة اليوم التقنية وعصر الفوتوغرافيا الرقيمة والإشهار تنامت بالشكل الذي يتضارب مع النزعة الكلية

---

[1] يحلل فايتمو ظاهرة انفجار الاستيطيقا التأملية في كتابه *موت الفن أو أفوله* *ترجمة فاطمة الجيوشي*. منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية 1998 ص.ص 59-73.

[2] ...تلك المجالات التي يجمعها باديو في كتاب له *دلاله مضادة للاستيطيقا: المختصر في الاستيطيقا.*

الميتافيزيقية لفلسفة الفن التأملية، ولذلك فإننا نتجه اليوم إلى ضرب جديد من التفكير الاستيطيقي والذي يتماشى وطبيعة العصر الفنية، الثقافية والحضارية، تفكير جديد لا يهمل التفسيرات الاجتماعية للفنون وينصت إلى مشاغل الأفراد وتهميش ما سمته الاستيطيقا التقليدية بمبدإ الاستقلالية وتجاوز التناقض التقليدي بين كلية الحكم حول الذوق والمتعة الفردية الحسية وكأن النزعة الكليانية المجردة للفلسفة التأملية هي التي أفضت بالفن إلى الأزمة التي طالت إثبات مفهومه. ولعل التفكير خارج الارث الاستيطيقي هو الذي يميز أغلب الشراح والمفكرين المعاصرين وهو توجه ذهب إلى تبنيه هيدغر "إذ أن الفن يوجد في الأثر الفني[1]"، إن هيدغر يسعى -إذا- إلى تحديد موقع جديد للتفكير إزاء التجربة الفنية وإزاء الأثر الفني حينما يعمل على تخليص الفن من مشكل الاستيطيقا المختصة الترنسندنتالية والتي تتخذ من الذاتية، أساسها المرجعي الثابت وأصلها الأول، من الاستيطيقا التأملية والتي تبنى على أساس إرجاع المحسوس والتجربة المعيشية إلى الكلي والمتعالي.

إن هيدغر يعمل على إدراج البحث في الأثر الفني ضمن وضع إشكالي جديد لسؤال الوجود...فلقد ركز هيدغر كل تفكيره وكل غايته الفلسفية للبحث عن تصور لوجود أصيل بعد أن وقع نسيانه من طرف الفلاسفة منذ أفلاطون حتى العهود الحديثة إذ أن الإشكالية المركزية في فلسفة هيدغر هي اكتناه حقيقة الوجود ومعناه...هذا الوجود الذي يتحدث عنه هيدغر ليس بمقولة منطقية ولا هو الرابطة الوجودية بين الموضوع والمحمول ولا حتى مقولة ميتافيزيقية كلاسيكية، وإنما هو الوجود الذي يتحدد معناه من خلال ما أسماه هيدغر (Dasein) "الكائن هناك، أي بعبارة أوضح الوجود الإنساني الخاص والمتموقع في زمان مخصوص وفي مكان معين، وكأنما علم الوجود قد تحول عنده من انطولوجيا إلى انثروبولوجيا[2] وهذا الأمر تفطن إليه كثير من نقاده في ذلك الوقت ومن بينهم أستاذه هوسرل، فلقد أدرك هيدغر أن تراثا فلسفيا كاملا نسي إشكالية الوجود ولم يعتن بالتحقيق فيها مما سبب أزمة الحضارة الغربية وما أثر -بشكل جلي- على مصيرها. وعليه فقد آن الأوان للبحث في هذه المسألة الجوهرية والتي طالها النسيان وإثارتها بما هي مسألة مركزية. والملفت للنظر أن مفهوما للوجود واضحا وقارا، عند هيدغر، لا نعثر عليه أبدا، بل إنه عندما تكلم فيه أرجعه إلى ما أسماه انطولوجيا وجودية، وهي بالأساس

---

[1] *Heidegger M:. l'origine de l'oeuvre d'art, trad* : *WBrokimeir, Paris Gallimard*, 1962 p.14.

[2] الجانب الأنثربولوجي لتحليلات هايدغر نعثر عليه بوضوح في أثره *الوجود والزمان* حيث إن دراسة الوجود ككل تختار كمبدإ أولي للتحليل، موجود خاص ألا وهو الإنسان والذي هو الموجود الوحيد والذي بمقدوره أن يتساءل عن معنى الوجود.

تحليل لبعض أوضاع الوجود الإنساني وتصرفاته الحياتية، أي إلى أمور نسبية وعرضية بالنسبة للوجود كمفهوم كلي وشامل، إذ لا نعثر في أثره *الوجود والزمان* إلا على مقولات من هذا القبيل : الوجود الأصيل وغير الأصيل، الوجود الإنساني كإمكانية ومشروع، الموجود الإنساني ككائن مقذوف به في العالم، الاستعداد للموت وأشياء أخرى من هذا القبيل. إن الوجود في نظر هيدغر وتقديره ما زال ينتظر بعد أن يصبح جديرا بأن يفكر فيه الإنسان وفي محاضرة له بتاريخ 4 أفريل 1967 والتي تحمل عنوان منشأ الفن ومقصد التفكير لا يمتدح هيدغر الحداثة والتي أنشأت الاستيطيقا ذات المنحى التأملي بل أنه يميل ويعود إلى الإغريق ليفسر منشأ الفن والذي تمكنوا واستطاعوا من إدراك الوجود والحقيقة كانفتاح وانكشاف فكأنما هيدغر "يريد العودة بنا إلى صلة مباشرة بين الفلسفة والفن (لا تتوسطها الاستيطيقا ولا تستدعي إفراطا في التمييز بين الجمال والحق والخير) تجعلهما يخدمان القصد ذاته الذي اضطلع به الفكر أي الحقيقة[1]".

ولعل أهم الرومنسيين –في الخروج عن الارث الرومنسي والذي يؤكد جدارة الاستيطيقا على حساب الفن- شلنغ والذي "يعبر عن أولوية الفن وريادته عارضا بذلك عرضا سلبيا توجهات الاستيطيقين[2] إذ أن تحاليله ومواقفه لا تمت بصلة مع ماهو مألوف لدى الرومنسين من أمثال الأخوين شليغل وهيغل والذين يثبتون أولوية الاستيطيقا كمبحث فني حيث يكون الفن لديهم شبيها بالفلسفة أما شلنغ ومن بعده هيدغر –فإنه يثبت أولوية الفن وجدارته في الارتقاء إلى مرتبة الفلسفة حتى يصبح الأداة والأرغانون الوحيد الذي يكون قادرا على توضيح ما تعرضه الفلسفة [3]".

وعليه فإن التقارب بين شلنغ وهيدغر يتأتى من حيث حاجة الفلسفة إلى الفن وعليه فيكون الفن إرغانونا للفلسفة وأداة لها لا شبيها لها، أي أن الفلسفة ستكون دوما بحاجة إلى من يوضح مراميها ومن يبرز ويجلي ظاهرها، فلقد فقدت الفلسفة مع شلينغ ومن ثم هيدغر أولوتيها وفقدت علياءها وتنازلت عن كلياتها وعن ثوابتها لصالح الظاهر، لصالح الفن لتوضيح وابراز

---

[1] محمد محسن الزارعي : *الاستيطيقا والفن على ضوء مباحث فينومنولوجية* –نشر دار محمد علي الحامي، الطبعة الأولى سنة 2003 ص186.

[2] *Schelling : philosophie de l'art, traduction*, caroline sulzer et Alain Pernet, Grenoble, jerame Million 1999 pp.52-54.

[3] *Schelling : Le système de l'idéalisme transcendantal*, trad, C.Dubois ed : peters lourvain, 1978 p.259

ما تناسته الفلسفة والميتافيزيقا الغربية منذ اللحظة الأفلاطونية وما تغافلت عنه الرومنسية ألا وهو سؤال الوجود بما هو المحور الأساسي والجوهري لفلسفة هيدغر.

ولعل تأثر الاستيطيقا وبنيتها ومناهجها بالأنساق الكلية التأملية والميتافيزيقية هي التي ساهمت في بناء ونشأة هذا الموقف السلبي الهيدغيري إزاء الاستيطيقا التأملية، والذي يمكن أن يكون نتيجة أيضا للتحولات الجوهرية، والتي طالت الثقافة الغربية، المعاصرة والتي أضحت ثقافة تقنية، إذ أن الأوضاع والحالات اللاإنسانية التي صاحبت الثقافة التنقية الهائلة والحاضرة الصناعية الجديدة هي التي ساهمت في حدوث تطورات فكرية شاملة طالت جل مجالات المباحث البشرية وأدت إلى مقولات جديدة مثل موت الفن وأزمته ونهاية الفلسفة. وكأن التفكير المعاصر ما بعد الحداثوي فرضته أوضاع جديدة وأنماط حياة متجددة لم تكن مطروحة ومتيسرة في الارث التقليدية فلقد أضحت بديهيات الأنساق الفلسفية الكبرى زمن الحداثة ومسلماتها موضوع بحث ونقد وتفكيك، بل وطالتها العدمية حتى أنه قد تمت الدعوى لقلب قيمها وسلم تراتبها واستبداله بآخر. فلقد سعى العديد من المفكرين من أمثال نيتشه وماركيز وادر نووبنجامين إلى نقد الحداثة والتي كانت سمتها الأصلية في نظرهم العدمية، فلقد وضعت الحداثة وقيمها لديهم موضع المسالة والنقد والإشكالية ولذلك فإن هيدغر يقرأ النص النيتشوى على أساس أن التفاهم مع نيتشه يعني ممارسة ضرب من النقد لأنها الطريقة المثلى (طريقة النقد) لفهم مفكر "إذ أنها تضع على كاهلها إعادة النظر في فكره وتتبعه[1] فثمة شيء جوهري في فلسفة نيتشه وفي كل الفلسفات الميتافيزيقية السابقة قد ظل في حالة نفي وكمون ولم يقع التفكير فيه علنا وهذا اللامفكر به هو الوجود "إنه نسيان الوجود ذاك الذي وجه كل الفلسفات من افلاطون إلى نيتشه لكن ما يميز نيتشه عن سابقيه هو أنه يمثل نهاية الميتافيزيقا في تقدير هيدغر لانشغاله عن الوجود بالموجود إذ يعني التفكير لدى نيتشه تمثل الموجود بما هو موجود ولذلك لا تعدو كل ميتافيزيقا أن تكون سوى انطولوجيا[2]".

ولعل أهم المشاكل التي يطرحها نيتشه في تقدير هيدغر هي قضية سيادة التقنية في عالم المستقبل إذ يسعى الإنسان إلى الهيمنة على كلية العالم ومن ثمة فإن نيتشه ومن بعده ماركيز

---

[1] *Heiddeger,* *Nietzsche T1*, Paris Gallimard 1971 p15.
[2] *Heiddeger,* *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris Gallimard 1962 pp254-255.

وأدرنو يربطون بين موت الفن والتقدم التكنولوجي والتقني للمجمعات المعاصرة أو المجتمعات الصناعية الجديدة.

بيد أن هذه المقولة "موت الفن" في تقدير هيدغر لا بد أن تخضع للنقد والبحث بدلا من التسليم بها كمصادرة وبديهة وجب الوثوق بها، إذ أن مقولة موت الفن لا بد أن تخضع للتفكير في المستندات التي أدت إلى هكذا قتل وإلى تفسير مبرراته ولا بد هنا إن نميز بين تصورين.

الأول : يؤكد مقولة الفن على أساس مبدإ الصراع ومنطق التطور والذي يفضي إلى حتمية موت الفن داخل النسق، إذ أن المنطق التاريخي الذي يحكم هذا التصور الأول يؤدي بالضرورة إلى مقولة الموت كواقعة تاريخية يجب التسليم بها وعليه فإن هذا المشهد صارم ويخضع لقوانين ومبادئ الصيرورة وثوابت الصيرورة، أي أن الأشياء تخضع لنظام معقلن وصارم يفضي إلى التسليم بأن للأشياء نهاية واكتمال وهو موقف أشبه بموقف التنبؤ بما ستصير إليه الأشياء والموجودات. أما التصور الثاني فإنه على العكس من ذلك لا يخضع لمقومات التطور ولا يساير متطلبات الصراع ولا يحكمه منطق التاريخ ولا منطق الأنساق الميتافيزيقية الكبرى وعليه فإن هذا التصور لا يعتبر منطق الصراع بمثابة الجوهر والأصل الذي تقاس عليه بدايات الأشياء ونهاياتها. وعليه فإن التصور الأول يصبح – في نظر التصور الثاني – أشبه بالموقف الهزلي والتهكمي.

وهذان الموقفان هما اللذان يحددان الاختلاف بين عقلانية هيغل ونسقه الكلي وبين فينومنولوجيا هيدغر أي بين الفلسفة التأملية العقلانونية الحديثة، وتصور هيدغر و قراءته الفينومنولوجية للأثر الفني. إن هيغل ينظر إلى العقل والفكر كنهاية واكتمال، إذ أن الروح المطلق ينمو تاريخيا ويتطور "ديالتكتيكيا من الفن ثم الدين وأخير الفلسفة، حيث تتم المصالحة النهائية بين الفكر والوجود، بين العقل والواقع، بين الفكر والمفكر بواسطة القول المفهومي بما هو الأنسب لاكتمال الفكر والحقيقة.

وعليه فإن الدعوة إلى مقولة موت الفن تبدو منطقية وذات ضرورة ميتافيزيقية في النسق الكلي الهيغلي، وهذه الضرورة يحددها النسق سلفا كمسلمة لا تحتاج إلى النقد والتأويل والتفحيص، أي أن هذه المقولة تستبطن جوهر الفكر التأملي الهيغلي حيث لا يكون الفن سوى تعبيرا حسيا، ظاهريا للحقيقة.

أما بالنسبة لهيدغر فإن هذه المقولة هي فرضية تقتضي النقد والمراجعة، ومن ثمة الخضوع للتأويل الفينومينولوجي، وبالتالي فإن هيدغر لا يسلم بواقعه قتل الفن ذات الأساس الميتافيزيقي بل إنه يرنو إلى البحث في الدواعي والمستندات التي بررت هذا القتل، وبالتالي أيضا، فإن مؤلف – *أصل الأثر الفني* – يرفض التصور التاريخي لهكذا مقولة (مقولة موت الفن) وينحو منحى ما بعد الحداثة الذين يرفضون ومن ثمة يتجاوزون التصور الاستيطيقي التأملي، التقليدي والذي لا ينفصل خلاله ومن حيث المبدأ والأصل الفلسفي عن الجمالي، أي أن معايير الذوق والجمال لا تنفصل عن تصوراتهم العقلانية الميتافيزيقية، يكون النسق كلا لا تنفصل أجزاؤه إلا بصفة اجرائية يقتضيها البحث والتأمل في هذا الكل الفلسفي.

وعليه فإن المسعى الهيدغري يتمثل – أساسا – في تخليص مقولة موت الفن من هذه المسلمات الميتافيزيقية والتي لم تعد قادرة على فهم المجتمعات ما بعد حداثوية ولم يعد بمقدورها فهم التطور التكنولوجي الهائل الذي يميز المجتمعات الصناعية الجديدة : "إن ممارسة بدءا من الطلائع التاريخية لبداية القرن، تشير إلى ظاهر عامة لتفجر الاستيطيقا (الاستيطيقا التأملية من حيث هي علم جمال) إلى خارج الحدود التي عينها الارث الفلسفي الكلي أن فنون الشعر الطليعية ترفض التحديد الذي تفرضه عليها فلسفة من وحي كانطية جديدة أو مثالية جديدة[1].

وبالتالي فإنه من الواضح والبديهي هذا المسعى الجديد لدى هيدغر وغيره من الشراح والذي يرفض ويدحض ظاهرة التأويل الشمولي والميتافيزيقي للفن ومن ثمة إعادة النظر في مقولة موت الفن، وفي موقعه. إن التجربة الاستيطيقية التأملية التقليدية تنفي واقع الآثار الفنية وخصوصياتها بما أن هذا الاستيطيقا لا تعير الاهتمام مثلا للمكان الذي ينجز فيه العرض الفني، ولا للمتاحف التي تحتضن الآثار التاريخية الفنية، ولا للمسرح الذي تقام عليه العروض المسرحية والموسيقية، ولا تبحث في العلاقة الممكنة بين الأثر وصاحبه، أو بين الأثر وواقعه الاجتماعي والسياسي، ثم إن محدودية الاستيطيقا التأملية الكلاسيكية تكشف محدودية أخرى وهي محدودية تفسير الأثر الفني على مبدئي التلقي والذوق، حيث إن الذوق لم يعد بمثابة الأساس التفسيري للفنون. وكأن محدودية الاستيطيقا التأملية التقليدية وانفجارها قد طال أيضا ماهية الأثر الفني والذي أضحى موضع تساؤل ونقد، وعليه فإن الأثر الفني أضحى مطالبا بأن

[1] *جياني فاتيمو : نهاية الحداثة : الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة* (1987) ترجمة فاطمة الجيوشي : منشورات وزارة الثقافة الثورية 1998 ص.61.

يحدد كيانه وجوهره والذي أصبح موضع تساؤل ونقد وشك بعد أن حطم انفجار الاستيطيقا التأملية هوية الفن وليصبح الأثر الفني مطالبا بأن يحدد ماهيته من جديد، فضلا عن انفجار أو تفجر الاستيطيقا والتي أضحت ذات بعد تاريخي، قد نال من التفريعات الثنائية بين المحسوس والمعقول، بين الحسي والعقلاني، بين الكلي والجزئي. هذه الثنائيات التي أصبحت غير ذات جدوى في التجربة الفنية ما بعد الحداثوية، وكأن الذاتية قد فقدت هنا شرعيتها كمقوم أساسي لأي تجربة فنية ممكنة. هذه التجربة التي كانت وليدة العصر التقني أو الثقافية التقنية، أي أن التقدم التقني الضخم والتطور التكنولوجي الهائل ألغيا الحدود والحواجز التي كانت يقيمها التقليد الاستيطيقي التأملي.

وهكذا تتلازم ظاهرة موت مع جملة من العناصر الجديدة ذات الفعالية في تحديد التجربة الفنية، وفي تحديد علاقة الآخر بالأثر الفني وبمقوماته. وهكذا نمر من ثقافة الحداثة إلى ثقافة ما بعد الحداثة والتي هي أشبه بثقافة تقنية ورقمية وصناعية هائلة، ثقافة تريد ان تعمم التجربة الاستيطيقية بفعل البعد التواصلي والاتصالي، أي أن التقدم التكنولوجي قد أسهم في أن يتسم الفن بالبعد المجتمعاتي والمؤسساتي وانحلال النظام الفني التقليدي واستبداله بفن جماهيري، وانحلال التجربة الفنية التقليدية بفعل التأثير التقني واستعمال الآلات يقول فاتيمو "كل ذلك يكشف عن مفاعيل الثقافة التكنولوجية والتي لا هم لها سوى احتواء الذوق العام أو العاطفة المشتركة".

وعليه فإن الثقافة الصناعية والتقنية قد أسهمت في القضاء على التجربة الذاتية وأعدمتها ومن ثمة أسهمت فعليا في واقعة موت الفن حينما تعمل على القضاء على كل الجوانب الخصوصية والخاصة واستبدالها بنظام عام ومعايير مشتركة من شأنها أن تؤسس لتجربة فنية معاصرة قائمة على مبدإ التواصل والاتصال وعلى مبدإ الفن الشعبي والذوق المشترك بفعل الدور الدعائي لوسائل الاتصال الحديثة وكأنما هذه الثقافة الرقمية والتقنية تسعى إلى تعميم الجمال. وعليه فإن هذه الحضارة الصناعية وأن تبدو جديدة في مقاييسها ومعاييرها القيمية بإقرارها لمبدإ التواصل فإنها لا تخلو من رواسب الحداثة والحداثويين فهي تعود إلى الفلسفة النقدية الكانطية لتسعير منها مفاهيم كانطية مثل "الحس المشترك" والذوق العام.

إن تعميم الذوق يشير في احد معانيه إلى تدني الذوق الخاص وابتذاله إذ أن تعميم العنصر الاستيطيقي من شأنه أن ينال من كل الخصوصيات الذاتية وأن يؤدي بالفن إلى الموت من خلال نفي وتقييم الجوانب التي تحدد مقومات الأثر الفني ومحاولة إدراج الفن ضمن العادي

والمبتذل، بمعنى أن كل شيء قابل لأن يكون فنيا وبالتالي عاما. وعليه يصبح الأثر الفني محل تسويق واستهلاك عوض أن يكون مجالا للتجربة الاستيطيقية المحضة. وكان الثقافة الفنية المعاصرة والتي تتسم ببعدها التقني والتكنولوجي قد تواطأت ضد التجربة الفنية الجمالية عندما أعادت إدراجها في مجالات جديدة لم تشهدها سابقا. وكأن الأثر الفني قد تعين في المجتمعات الصناعية الجديدة وكأنه أيضا قد قضى كل مقوماته وثوابته التي تثبتها التجربة الاستيطيقية التأملية بما هي موروث تقليدي "ولم يعد بإمكان التجربة الفنية أن تقدم ذاتها إلا بوصفها نفيا لمجمل ما كانت عليه صفات الفن التي وضع الموروث قواعدها ابتداء من المتعة الذاتية، وبالتالي فإن هذه التجربة الذاتية أو الذوق الخاص أضحى شيئا من الماضي بما أنه لم يعد مقوما من مقومات التجربة الفنية. وتم استبداله بالذوق العام، ذي المنحى الترويجي، الاستهلاكي والتواصلي.

وعليه فإن التأكيد على مقولة موت الفن عند فلاسفة ما بعد الحداثة ليس مجرد مقولة ميتافيزيقية أملتها طبيعة النسق الكلي بل هو واقعة حقيقية بفعل التقدم التكنولوجي والتقني والذي هدم مقومات الفن الحديث ونال من خصوصيات الاستيطيقا التأملية، لتكون الثقافة الفنية المعاصرة في صدام وتضاد مع الاستيطيقا التأملية ومع ميتافيزيقا الحداثة ذات النزعة الذاتية وكانما موت الفن يلحقه "موت آخر" أو نفي آخر[1]" ألا وهو نهاية الاستيطيقا الفلسفية التأملية والتي لم تعد قادرة على فك رموز وخيوط الثقافة المعاصرة ودلالاتها المؤسساتية والاتصالية والتسويق كما أن الميتافيزيقا كنسق فقدت وظيفتها في تحديد ملامح الاستيطيقا وفي تقنين مقومات الأثر الفني ومن ثمة فقد انتهى الحال بالفن إلى أزمة ماهية ووجود بما أن الاستيطيقا قد فقدت معناها التقليدي بما هي فلسفة الفن وعلم الجمال "إن موت الفن هو إحدى المفردات التي تصف، أو بالأحرى التي تكون حقبة نهاية الميتافيزيقا التي تنبأ بها هيغل، وعاشها نيتشه وسجلها هيدغر[2]".

ولعل هذا القول يكشف عن محدودية الفهم الفلسفي (الميتافيزيقي) الاستيطيقي التقليدي للتجربة الفنية ومحدودية الفهم الاستيطيقي هذه لا تتأتى من الاستيطيقا في حد ذاتها، بل من المعايير والمقاييس والثوابت التي ورثتها عن الفلسفة التأملية ذات النسق الكلي والشمولي ومن

---

[1] *فاتيمو – المرجع السابق – ص.65.*
[2] *فاتيمو : المرجع السابق ص.60.*

مفاهيمها المتعالية، إذ ظلت الاستيطيقا التقليدية والتأملية مرتبطة بالمتيافيزيقا أي بالقول الفلسفي (...الاستيطيقا والتي نضجت في داخل الميتافيزيقي مرتبطة بماهية تلك الميتافيزيقا ذاتها[1]".

وبالتالي فإن محدودية الاستيطيقا في فهم الأثر الفني وفي تحديد مقومات التجربة الفنية لا تتأتى منها، أي ليست ذاتية بالنسبة إليها بل إن مصدرها هو الآخر، أي الميتافيزيقا والتي حكمت على الفن بالموت، والتي لم تعد قادرة على استيعاب ماهية الأثر الفني وكأن واقعه موت الفن تقترن أيضا بمحدودية الميتافيزيقا ذاتها، ومن ثمة أصبحت مسألة تجاوز الميتافيزيقا أمر ضروريا وبديهيا لتحديد متطلبات التجربة الفنية المعاصرة. وعليه أيضا فإن تجربة الذوق والتلقي والتي تجد مبدأها وسندها في التقويم والتحديد الميتافيزيقي لماهيات الأشياء لم يعد بإمكانها التعبير عن مضمون الفن وحقيقته، فهذه التجربة أضحت على غرار الفن شيئا من الماضي...هذه التجربة طالها الأفول في تقدير هيدغر ونيتشه لأنها تستند إلى مفاهيم متعالية ومقولات جوفاء. وبالتالي فإن المهمة الأساسية تكمن في "الامتناع عن تحليل الفن انطلاقا من مفاهيم مستعلية[2]".

ويستفاد من هذا القول أن الميتافيزيقا أضحت خارج المقومات الأساسية للتفكير في الفن لأن مقولاتها غير صائبة ومتعالية كما أن الاستيطيقا التأملية التقليدية والتي يمكن أن نصفها بالتاريخية لم تعد تستجب لخصوصيات التجربة الفنية المعاصرة وهي تستند في نظر البعض إلى مجرد افتراضات استباقية تفلت من كل تعين حقيقي وتحديد واضح.

ويعترض بعض المفكرين والفلاسفة على غرار – هيدغر- على خضوع الاستيطيقا للمتيافيزيقا أي إلى مصادرات، وبديهيات، ومسلمات التفكير الميتافيزيقي، هذا التفكير الذي غاب عنه منذ أفلاطون الفهم الأصيل للحقيقة وللوجود إذ أن الفلسفة ومثلما تبين سابقا – قد أهملت حقيقة الموجود ويتضح ذلك في اثر هيدغر : ***الوجود والزمان***.

ويثبت هيدغر إلى أن تحول الفن إلى تجربة استيطيقية كان وليد الحداثة، أو فلسفة الحداثة والتي تتخذ من الذاتية مقوما أساسيا لها هذه الذاتية التي تبلورت مع ديكارت فلسفيا وتحددت جماليا مع كانط في *نقد ملكة الحكم* ومع *هيغل في الاستيطيقا* ويلاحظ هيدغر أن لكل

---

[1] *فاتيمو المرجع السابق ص.69.*
[2] فاتيمو المرجع السابق ص.14.

عصر ميتافيزيقا مميزة له تؤسسه[1] وهي التي "تثبت الانسانية في صلب الحقيقة التي يعبر بها عن الموجود في كليته[2]".

إن جوهر الميتافيزيقا الحديثة هو الذاتية أي إنها ميتافيزيقا الذاتية، حيث أن ما يميز المتيافيزيقا الحديثة عن سابقاتها "الدور الأساسي والجوهري الذي تلعبه الذات الإنسانية والإحالة إلى ذاتية الإنسان[3] وتجد هذه الميتافيزيقا في نظر هيدغر أسسها في فلسفتي ديكارت ولايبنيز "ذلك أن ديكارت ولايبنيز هما اللذان هيئا ما هو جوهري للتأسيس الميتافيزيقي العلني الأول للتاريخ الحديث[4] وفي تقدير هيدغر فإن حقيقة الذات الديكارتية تجد تعبيرا عنها في الذات اللايبنيزية لأن خصوصية لا يبنيز تكمن في تثمل الذات كمونادا، إنه إذن الكوجيتوالموناد ولوجي بما هو حقيقة دينامية للكوجيتو العقلاني يقول هيدغر "وهو (لايبنيز) بذلك يفتح عصر دينامية الجوهر التي تطبع الفلسفة الحديثة وصولا إلى اكتمال ماهية الوجود مع نيتشه في شكل إرادة اقتداره[5]".

وبإقحامه لمفهوم الدينامية في الجوهر فقد قدم لايبنيز الأساس لمشروع إخضاع الواقع للانسان كي يتحكم فيه، وعليه أيضا تكون الفلسفات اللاحقة (كانط، فيشته ونيتشه) امتداد للتصور اللايبنيزي والذي حدد الماهية الحركية والدينامية، الحيوية للذاتية.

وعليه فإن إنسان الحداثة لا يستمد قوانينه وقيمه من الطبيعة، ومن الإله بل هي تأسيس ذاتي، يؤسسها الإنسان انطلاقا من وعيه وإرادته، وذلك في إطار سيطرة تقنية على العالم .

ويذهب هيدغر في كتابه *نيتشه* إلى التأكيد على أن ولادة الاستيطيقا لم تنتج عن تاريخ الفن أو ظاهرة الفن بما معناه، أن الاستيطيقا لم تكن وليدة تطورات وتغييرات طرأت على الفنون وعلى أشكاله (أشكال الفنون) وإنما كانت نتيجة تحول تاريخي شامل مس الإنسان في الحداثة، هذا التحول هو بالتأكيد- النزعة الذاتية التي طغت على تفكير الإنسان والذي أضحى حرا يحدد مواقفه وتصوراته وأحكامه انطلاقا من ذاته لا من سلطة أخرى، فيزيائية أكانت أم روحية، أم دينية متعالية.

---

1 *Heiddeger, Nietzsche*, t2 p.33.
2 Ibid p.207.
3 Ibid p.105.
4 Ibid p.23.
5 Ibid p.362.

فلقد أدرك الإنسان الحديث أنه سيد نفسه وان قوانينه وتشريعاته ورؤاه الفكرية لابد أن تنبع من الذات، بما هي المقوم لكل شيء، بما هو وعي يتميز بالاستقلالية للحكم على كل ما يحيط به. إذ تتحول الذات لتصبح المسألة الفلسفية للحداثة وكأن الحداثة تستفيق على وعيها بذاتها لتؤسس الإنسان الحر، الواعي ذو النزعة الدغمائية والوثوقية والاطلاقية فلقد أسست الذات لنفسها مجالات قيمها الأخلاقية والسياسية والجمالية بعيدا عن أية سلطة مهما كانت نوعها من شأنها أن تحد من سلطة الذات المفكرة من حيث هي كوجيتو، فولدت الحداثة قيما جديدة مثل التقدم والحرية والعدالة ليبني بذلك الإنسان عالما ذا معنى لتتجلى الحقيقة فما هو كائن. وعليه فقد أصبح العقل الأساس الضروري لكل ضروب الفكر والتفكير، حيث غدا العقل قوة تشريع محدثا بذلك (العقل) القطيعة مع كل المعايير السابقة عنه.

وتمثل الاستيطيقا أحد نتاجات الفكر الحر، الحديث أو بالأحرى، الذات الحديثة والتي تريد التشريع لكل شيء – بما في ذلك – التجربة الفنية لتحولها من مجرد تجربة ذاتية ضيقة إلى تجربة معيشية ذات النمط الكلي. ولعل كانط في تقدير البعض هو الذي أسس الضروب الثلاثة للنقد مساهما في ذلك "في تحديد المحاور الكبرى للحداثة : العلم والأخلاق والفن[1]" مما يدل على الثقة التي منحها الكانط للعقلانية الإجرائية والتي تعطي تصوراتنا مقومات الصلاحية سواء تعلق الأمر بالمعرفة أو بالمجال العملي أو بالمجال الجمالي. وبذلك فقد كانط أو من ميز في الحداثة بين ضروب النقد الثلاثة : نقد العقل الخالص، ونقد العقل العملي، ونقد ملكة الحكم. ومن ثمة التمييز داخل الفكر الحديث بين المعرفي والأخلاقي والجمالي، أو العلم والقانون والتذوق.

إذا تبدو الاستيطيقا وليدة الفكر الحر، والفكر النقدي الحديث ووليدة الفلسفات التي تؤسس للذات كمنهج مقوم لكل ضروب الحياة والوجود كأنه لا توجد الاستيطيقا بالمعنى الدقيق للفظ وللمصطلح عند الاغريق بسبب غياب تفكير مفهومي حول الأثر الفني وبسبب المرتبة الدونية للفن مقارنة بالفلسفة والحقيقة وذلك منذ الأصول الافلاطونية. ويتزامن ميلاد مفهوم الاستيطيقا مع مقولة موت الفن والتي أعلنها هيغل في مقدمة أثره – *الاستيطيقا*، إذ بدا جليا أن الشرط الأساسي والمنطقي والميتافيزيقي لولادة الاستيطيقا هو أن يموت الفن وأن يضحى شيئا من الماضي وأن يصبح ويصير موضوع تفكير وتأمل وتمحيص بدلا من ان يكوم مجال ذوق،

[1] هابرماس : *القول الفلسفي للحداثة* ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1995 ص.33.

وعليه فإننا نمر في المدونة الهيغلية ومثلما بينا سباقا من نظرية الذوق إلى نظرية الفن، أو فلسفة الفن وعليه يكون البحث في مقومات التجربة الفنية استتباعا منطقيا لمقولة موت الفن، إذ لا بد ان يصبح الفن شيئا ماضويا – حتى تصح دراسته تاريخيا وفلسفيا، ذلك أن النظرية تستدعي ضرورة أن يكون موضوعها قد ولى وفات وأن ماهيته (ماهية الموضوع) قد اكتملت تاريخيا.

وتعتبر ظاهرة موت الفن في تقدير هيدغر "ظاهرة مقلقة[1]" وهذه المقولة الأساسية (موت الفن) في جماليات هيغل تعني أيضا تجاوز الفن الإغريقي، اليوناني، حيث يجسد اليونانيون الآثار الفنية الكبيرة والمنجزة وهو ما يبرز في مقدمة *الاستيطيقا* حيث يؤكد هيغل أن الفن حقيقة مضت وأن أيام الفن الإغريقي الهنيئة وزمانه الذهبي قد انتهيا ليؤول الفن في العصر الحديث إلى مجرد نظرية، وليخضع بالتالي للنقد والتأمل وتتبع خطوات ازدهاره وأفوله ولقد شهدت القرون الحديثة تحولا فكريا جذريا إزاء الآثار الفنية فلم تعد الفنون تنجز وتحقق الواحد تلو الأخرى بل إن العصر الحديث أضحى يميل إلى تأسيس أثر فني وحيد يكون مجالا ليختفي به ولعل الشعر هو أسمى الفنون وأعظمها شأنا منذ القرن التاسع وفي الحقبة الرومانسية على وجه الخصوص وحيث تحول الفن أيضا إلى أداة سيكولوجيا مثيرة للتجربة الإنسانية المعيشة وبذلك تصبح الاستيطيقا أشبه بسيكولوجيا من جملة العلوم الوضعية الأخرى مما ولد ما يسميه ديلتاي بالإنسان الاستيطيقي[2] وهذا الإنسان الاستيطيقي الجديد هو الذي سيجابه العدمية النيتشوية فما هي ملامح هذه العدمية ؟.

يضع نيتشه مستندات الحداثة ومعاييرها الأخلاقية والدينية والفلسفية موضع شك ونقد وموضع تساؤل بعد أن كانت الحداثة تستمد اعتزازها من ثوابتها العقلانوية والدغمائية والوثوقية إذ يعزف نيتشه عن مشروع الحداثة بمجمله وليراجع مفهوم العقل مراجعة جديدة، إذ لم يعد العقل المعيار الأساسي للحقيقة وعليه فإنه (نيتشه) يراجع مفهوم العقل على نحو سلبي. ومن ثمة فإن نيتشه يعتبر الحداثة أشبه بقضية خاسرة[3] وبالتالي وجب التخلي ورفض مشروع الحداثة بما أنه يرفض الأساسي العقلي لهكذا مشروع حيث يتخلى نيتشه على كل ما قامت عليه الحداثة من قيم الحق والعقل.

---

[1] هيدغر : *نيتشه* مرجع سبقت الإشارة إليه ص.82.
[2] هذه العبارة لديلتاي أوردها هيدغر في أثره نيتشه، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.87.
[3] *هابر ماس : القول الفلسفي للحداثة*، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.141.

وفي تقدير هبارماس فإن نيتشه يسقط في نزعة جمالية رومانسية عندما يرفض العقل ويرى أنه لا يمكن تبرير العالم إلا بوصفه ظاهرة جمالية[1] اذ يحيل كل الموجودات وكل ما يجب أن يوجد إلى الاستيطيقا إلى الجماليات لتضاد كل أشكال العدمية وحيث يستحيل العالم إلى جملة من التأويلات والإبداعات الفنية، إذ أن نيتشه يجيد كل الأحكام إلى أحكام جمالية ومن ثمة فإن مؤلف (*مولد التراجيديا*) "يتحسر على الماضي وعلى ضياع الأسطورة...إنه مهوس بالعودة إلى الأصل[2]" وعليه فإن معاداة الحداثة تعني رفض قيمها والحنين إلى نموذج فكري واجتماعي جديد. وكأن نيتشه يبشر بميلاد حضارة جديدة أو أفق فكري جديد وهو أفق ما بعد الحداثة، ألا وهو تفجير الذاتية بما هي الأساس التشريعي، لأن نيتشه يفجر ويفوض مفهوم الذات، ومن ثمة تفويض أصل الحداثة (مفهوم الوجود الجديد) ومرجعها (الذاتية) وأن نيتشه يعي بالذات بطريقة مخالفة لتصورات فلاسفة الحداثة، إذ أن هذا الوعي بها لا يكمن في تقدير نيتشه في المغالاة في إعلائها، كمرجع أساسي لأي قول بل في نقدها وضبط عدميتها إذ أن الوعي بالذات عند نيتشه ليس مصالحة العقل مع ذاته مثلما يفهم هيغل الحداثة بل لا بد أن يصبح هذا الوعي بالذات إشكالا ونقدا وكأن نيتشه في نقده للحداثة إنما يبرز في هذا الوعي بالعصر وبثقافته وضرورة مراجعتها ومن ثمة يصبح النقد الكانطي غير منجز والوعي بالذات الهيغلي غير مكتمل وبالتالي فإن نقد نيتشه ينفتح على الآت وعلى المستقبل من خلال تشخيص حاضر مريض وعدمي.

إن نيتشه في عرضه الايجابي للاستيطيقا يستند إلى رفض تشكل الحداثة كرؤية للعالم تؤمن بالعقل البشري وبقدراته في المجالات العلمية والعملية وذلك ما ينطبق على القرن التاسع عشر "إن عبادة العقل هي الطابع الرئيسي لهذا القرن، ومبادئ العقل هي وحدها التي يجب أن يقوم عليها بناء الجماعة الإنسانية في مختلف ميادينها : سواء في السياسة أو في الأخلاق أو في المعتقدات أو في النظرة الكونية[3]" كما ينطبق ذلك على القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث أصبح اللون كله صورة للعقل ويمكن بالتالي له (للعقل) أن يسود الوجود وأن يكون أداة تقويم وتشريع ونقد، وانطلاقا من ذاتية ديكارت ومن مقوله لا يبنيز، لا شيء سوى العقل، نصل إلى ذاتية هيغل ومن ثمة التطابق بين الواقع والفكر، بين العقل والوجود، ومن ثم فإن الإنسان هو الذي سيبني العالم ليصبح الموضوع الرئيس الذي يشكل محور اهتمامات فلسفة الأنوار وفلسفة

[1] م.ن.س.155.
[2] م.ن.ص 143.
[3] *عبد الرحمان بدوي*، *نيتشه*، وكالة المطبوعات، الكويت 1975 ص.129.

التقدم للقرن الثامن عشر هو الانتصار المتنامي للعقل والمعقولية وعليه فإن الفكر الفلسفي "قد أسس حداثته بمحاولة إثبات العقل واستبعاد تجليات اللاعقل، وهكذا تقوم الحداثة على حركية إثبات المعقول واستبعاد اللامعقول[1]".

ولعل نيتشه قد جابه إشكال العدمية بالاستيطيقا بهذا الإنسان الاستيطيقي فما معنى العدمية عند نيتشه ؟

إن العدمية نيتشه ليست شيئا داخل التاريخ فحسب، بل هي حركة التاريخ ذاتها، من جهة ما هي مبدإ داخلي للانحطاط، هذه العدمية التي آل إليها الغرب حصلت منذ اللحظة التي اختلف فيها مفهوم الإله، وهي قدر الإنسانية الغربية إذ أدرك نيتشه أن مآل الحضارة الغربية عدمية تكف فيها تمثلاتها للعالم عن أن تبقى موضوع دفاع أو إيمان وبذلك تكون العدمية سمة التاريخ الغربي على وجه العموم ولكنها، على وجه التحديد، ومن جهة فقدان القيم قيمتها، سمة الحداثة الأوروبية خلص نيتشه إذ أن على التأكيد على أن العدمية هي خاصية ملازمة للتفكير الغربي الحديث، للحضارة الغربية الحديثة.

ويتحدث جيل دولوز في كتابه عن *نيتشه والفلسفة* عن الفرق بين العديمتين، العدمية الغربية الأولى أو المبكرة والعدمية الغربية الحديثة "فحسب المعنى الأول تكون العدمية فقدان الحياة قيمتها وحسب المعنى الثاني، تكون فقدان القيم قيمتها[2] وهذا النفي للحياة يفترض وهما في تقدير نيتشه ولقد عبرت الأفلاطونية عن المعنى الأول للعدمية بخلقها لفكرة عالم آخر فوق المحسوس (الإله – الجوهر –الخير – الحقيقة...) كما عبرت عنه أيضا الديانة المسيحية وهذه التصورات موجهة بإرادة نافية وحاقدة على العالم فهي بحاجة إلى عوالم أخرى وهي أيضا (العدمية) إدانة ونفي واحتقار لعالم الصيرورة باعتباره وهما واختلاق لعالم آخر، (عالم المثل) أو عالم متعال هو عالم الحقيقة الأبدية وبالتالي فإن الإدانة والاحتقار موجهة في نظر الأفلاطونية أو المسيحية إلى عالم التناقض، والتنوع والتعدد، والصيرورة. وبالتالي فإن إزاء موقف يردد ويؤكد أن لا شيء في عالمنا هذا في عالم التعدد، ذو قيمة وعليه فإن هذا الموقف المتعالي يختلق ويبتدع عالما آخر غير هذا العالم، يشمل ما تفتقره هذه الحياة من وحدة ذاتية

[1] *فتحي التريكي ورشيدة التريكي*، *فلسفة الحداثة*، بيروت مركز الإنماء القومي، 1992 ص.17.
[2] *جيل دولوز*، *نيتشه والفلسفة*، ترجمة أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993 ص.ص 189-190

وحقيقية وعليه تكون العدمية تجل للإرادة المنحطة، أي لإرادة اقتدار عاجزة وتتراجع عن إثبات الحياة وتصير عدما ونفيا.

إذا ما تنفيه العدمية في هذا المستوى هو الحياة، أي نفي عالم التعدد والصيرورة والتناقض، والألم، والوهم، وعليه فإن هذا النفي يؤكد أن حياتنا وأن عالمنا عديم القيمة ومن ثمة تخلق العدمية لها "عالما حقيقيا" بمعنى عالم يتصف بما لا تتصف به الحياة "الوحدة، الثبوت، الهوية، السعادة، الحقيقة والخير. لذا فإن التقييم الأفلاطوني للعالم إلى عالمين يعبر بامتياز عن الفعل العدمي[1].

بيد أن هذا التصور التقليدي للعالم قد شهد تغييرا جذريا عبر عنها نيتشه بموت الإله بما هو الحدث الأهم للحداثة الفلسفية بمعنى أن القيم الأولى فقد قيمتها وذلك هو المعنى الثاني للعدمية فكيف يتجلى ذلك ؟.

في هذا المستوى الثاني، فإن العدمية لم تعد تعني ثنائية عالم محسوس وآخر فوق المحسوس، أو بين حياة دنيا وعالم مثالي تسكنه الحقيقة والخير والقيم الأخلاقية، أي أن العدمية لم تعد تعني – في ما تعنيه – إرادة العالم فوق المحسوس، بل أضحت وأصبحت رد فعل ضد هذا العالم وضد "قيمه العليا" حيث أضحت الحداثة" بجحدها وتنكرها إنكارا نهائيا وتاما ونفت صحة هذه القيمة فلم تعد العدمية حطا من الحياة لصالح عالم آخر، لصالح قيم عليا، لم تعد حطا لعالم الصيرورة لفائدة المثل والحقائق في ذاتها بل أضحت العدمية في هذا المستوى الثاني، حطا ومسا من هذه القيم العليا وبالتالي فإن العدمية لم تعد تلحق الحياة ونفيها بل أضحت عدم القيم العليا ونفيها وبذلك فقد قتل الإنسان الحديث الإله وعليه فإن عدم الإرادة بات نفيا لكل إرادة تفرف من الحياة. فلقد كان يجري الحط من قيمة الحياة من علياء وقدسية ومثالية "القيم العليا" وكان نفيها يتم باسم هذه القيم، أما الآن فقد أضحى المرء وحيدا مع الحياة وليس هناك عالم آخر فوق هذا العالم، هذه الحياة التي جرى نفيها وهي تتواصل الآن دون قيم تضبطها وتحددها، فهي حياة متبدلة، صائرة ومتغيرة دون مغزى ودون هدف، ودون معنى "فلقد كانت تجري معارضة المظاهر بالجوهر، وكان يجعل من الحياة ظاهرا، كل شيء ليس أكثر من ظاهر، وهذه الحياة التي تبقى لنا، بقيت لنفسها. كان معنى العدمية الأول يجد مبدأه في إرادة النفي كإرادة اقتدار أما

---

[1] *Michel Haar, Nietzsche et la métaphysique*, Paris Gallimard, 1993 pp32.33.

المعنى الثاني أي تشاؤم الضعف فيجد مبدأه في الحياة الارتكاسية وحيدة تماما و عارية بالكامل في القوى الارتكاسية المقتصرة على نفسها : الأولى عدمية نافية والثانية عدمية ارتكاسية[1].

ومن ثمة واستنادا لما تقدم تتجلى ثنائية العدمية، فهي تعبر من ناحية عن الوضع المعاصر والذي فقدت فيه القيم العليا سلطاتها ونفوذها وصلاحيتها. ومن ناحية أخرى فهي تعبر على حركة التعبير والفكر الغربيين منذ الأصول الأفلاطونية "ولا شك أن العدمية بما هي حط من قيمة الحياة كانت ملازمة للتاريخ الإنساني، بل هي تتواصل حتى بعد "موت الإله" بما أن ضلاله قد تواصلت لكن العدمية في معناها الثاني، أي بما هي حط من قيم القيم، وبما هي انفجار عنيف إنما هي سمة مميزة للحداثة[2]".

ولئن نجد قبل العصر الحديث وبحكم ثنائية الحياة (الظاهر) والعالم ما فوق المحسوس (الجوهر وعالم القيم العليا) نزاع قيم ومعتقدات حضارية وثقافية بحكم التنوع والتعدد للأديان وللمذاهب الفلسفية، بيد أن هذا الاختلاف لم يبلغ الحدة التي آلت إليها عدمية الثقافة الغربية الحديثة إذ أن هذه العدمية الجديدة ليست فكر نقدي ضد تعدد المعتقدات والقيم والمثل، إنه الوضع الحرج الذي تعيشه الثقافة الحديثة بكل تجلياتها والتي تصل إلى الإحراج الأقصى والمتمثل في غياب المعنى. وتعدد الخطابات الجوفاء والخاوية، لا شيء فيها يدوم وبقى بل أن مآل كل القيم هو النهاية والموت ليعيش الفرد الحدث تجربة الملل والفرق من ذاته لأنه لم يستطيع الاحتفاظ بالقيم، فكل شيء متبدل ومتغير وصائر، مما أدى إلى انحطاط الحضارة والثقافة الإنسانية الأوروبية الحديثة والتي تشكو من غياب المعنى وبالتالي فقد طالت العدمية كافة تجليات الحضارة الغربية الحديثة، الفلسفية، والعلمية والفن والسياسة لتكون العدمية السمة الأساسية لثقافة توجهها قيم العدم، فلا شيء حقيقي ولا شيء يكتسب المعنى الدائم في هذه الحضارة الغربية الحديثة بل أن كل شيء ممكن وجائز وعليه تكون العدمية ملازمة لكل الرؤى والمواقف الإنسانية في زمن الحداثة لتغدو (العدمية) خطرا يهدد الإنسان الحديث. ومن هذا المنطلق "فإن العدمية ماهية الحداثة[3]" ومن ثم فإن العدمية تشكل جزءا من ايدولوجيا الحداثة ومن خوائها لغياب المعنى وانعدامه. وبالتالي فإن الفلسفة الحديثة وبإعلانها الصريح عن موت الإله لم تستطع التخلي عن العدم بل أضحت تواجهه دون سلاح ودون آليات، بمفردها لفقدان

---

[1] جول دولوز *نيتشه والفلسفة* ص.ص190-191.

[2] *Michel Haar, Nietzsche et la métaphysique* op,cit p.30.

[3] *Jean Garnier « Nihilisme: Encycl.,* univers vol : II p.817.

المعنى، ولذلك فإنها أصبحت مع موت الإله تائهة دون قيم محددة ومضبوطة وعليه فقد أصبحت العدمية مع نيتشه "واعية بذاتها لأول مرة[1]". ثمة إذن عدمية نافية، تحط من قيمة الحياة، وهي عدمية الأخلاق المسيحية والفلسفة الأفلاطونية وهي سمة ميزت تاريخ الثقافة الغربية وثمة عدمية أوروبية حديثة وهي فقدان القيم قيمتها حيث فقد الإيمان المسيحي قوامه "وأن نسق قيمنا بتمامه قد فقد توازنه[2]" وبالتالي فإننا مع لحظة موت الإله "أدركنا مرحلة من تاريخ الإنسانية ترتسم في أفقها الكارثة، هي كارثة العدمية[3] إذ أن موت الإله يعني أزمة القيم التي كانت سندا للإنسانية الأوروبية أكثر من ألفي سنة. ثم أن العدمية في معناها الأساسي إنما هي ترجمان عن فقدان القيم قيمها، إذ أن هذه القيم الرفيعة والتي كانت السائدة في المجتمع وفي الحضارة الغربية قد فقدت قيمتها وطالتها العدمية. وفقدان القيمة هذا كانت نتيجة لتفويض الإنسان الحديث لها فلئن منحت الإنسانية للعالم معنى (وهو معنى العدمية الأولى) فإنها عادت لتسحب هذا المعنى (العدمية الثانية) بعد أن أدركت تفاهة العالم وبالتالي كانت تجربة العدم التي انتجها الإنسان الحديث كشفا عن العدم الأول والذي هو عدم أصلي عندما أدركت البشرية أن قيم العالم المثالي (الحقيقة والخير والجمال) غير قابلة للتحقق في الواقع الحسي ومن ثمة فقد فقدت القيم العليا قيمتها وصلوحيتها السياسية والأخلاقية والعلمية، فتنحت بذلك صفة الثبات والتي كانت تسم القيم العليا، القيم التاريخية للحضارة الغربية منذ أن أرادت أن تؤسس لنفسها الهدف والمعنى ولكنها "إن غياب الهدف يفضي إلى غياب المعنى[4].

ومن بين تأثيرات العدمية - من حيث هي فقدان القيم العليا قيمتها – غياب الأهداف والغايات السامية بل وغياب الهدف والمعنى مما أدى إلى فقدان معنى وغاية الحياة والتي تلاشت وأضحت شيئا تافها لتلاشي معناها. ومن ثمة فقد أدرك نيتشه أن قيم الثقافة الغربية كانت مجردة من كل غاية، من كل هدف، ومن كل معنى بل لم تعد وأن تكون غير مسكنات للإنسان الغربي منذ الأصول المسيحية والفلسفة الأفلاطونية وليكون بالتالي مصير الإنسانية الفراغ بما أنها لم تعد تثق وتفتقد في كل ما خلقته وما أنشأته من قيم وكائنات أضحت أشبه بالأشباح وكأن العدمية تصير إلى شبيه بالموت نظرا لأن ما يطبع الإنسان الحديث هي الإرادة النافية وعليه فقد

---

[1] A.*Camus « Nitzsche et le mihilisme »* le temps moderne n°70/1951 p.193.
[2] *Jean Garnier « Nihilisme: Encycl* univers vol :II p.817.
[3] *Alain juranville, physique de Nietzsche*, Paris, ed, Denöel, Gonthier 1973 p.58.
[4] *Heiddeger, Introduction à la métaphysique*, Paris Gallimard 1967 p.49.

غدا (الإنسان الحديث) في تقدير نيتشه "منحطا" و"حقيرا" و"صغيرا" يقول نيتشه "هذا هو قدر أوروبا المحتوم ماثل أمامنا فبعد أن انقطعنا عن حشية الإنسان، انقطعنا أيضا عن محبته، عن إجلاله وتقديره، عن تعليق الآمال عليه، عن الإرادة معه. يصيبنا مشهد الإنسان اليوم بالكلل، وما العدمية إن لم تكن كناية عن هذا الكلل نفسه ؟...لقد تعبنا من الإنسان[1]".

ولقد أضحى كل شيء – في تقدير نيتشه – صغيرا وأضحى الإنسان الحديث ضعيفا يميل إلى السلم والهدوء ويعمل على تجنب كل أنواع المواجهة والصراع مع الغير، مع الآخر، وهذا الأمر ينفي معنى الحياة والتي لا بد أن تشكل خطرا متواصلا وضروريا، لقد اكتفى الإنسان الحديث بالمتعة التي وفرتها له، الحضارة والثقافة الحديثتين الغربيتين. وبالتالي يمكن القول، إن الانحطاط والضعف أضحيا السمتين المميزتين للحداثة وللإنسان الحديث وبالتالي لازم ضعف الإرادة هذا الإنسان "الذي ورثها" عن التراث الغربي والحضارة الغربية بشققها الديني (المسيحي) والفلسفي (منذ النسق الأفلاطوني) فلقد كبلت قيم الانحلال والوهن والضعف هذا الإنسان والذي أضحى يعتقد في نظر نيتشه – في أنه مثالي حيث يطلق سمية المثالية على نفسه، إنسان يبتدع قيما جديدة تحتقر الجسد وحق النشاط فيه بفعل القوى الارتكاسية، النافية لكل إرادة اقتدار، هذه الإرادة التي تنفي الألم وتهرب منه رغم أنه يشكل جزءا ثابتا من الحياة، وكل هروب منه، هو هروب عن الحياة، عن إثباتها "إذ يوجد في الألم من الحكمة قدر ا يوجد فيها من المتعة وينتمي مثلها إلى القوى الأساسية لحفظ النوع[2] إن الألم إذا بعد أساسي من أبعاد الحياة ونفيه إنما يؤكد عجز الثقافة الغربية الأوروبية الحديثة عن مواجهته، أي عن مواجهة كل ما هو تراجيدي في العالم.

وعليه فإن استبعاد العناصر التراجيدية في العالم هو تأكيد لقوى النفي والارتكاس والتي تلتجئ إلى مستندات عبر اللجوء إلى القيم والمثل العليا والتي ضلت أثارها باقية في الثقافة الحديثة. في كل مجالاتها، النظرية والعملية والجمالية، العجز طال إذا والارتكاس كل مقومات المجتمع الحديث "لا شك إن المأساة التي يعيشها الإنسان الحديث مأساة خاصة بما أنها فاجعة تصيب إرادة الاقتدار في الكائن الحي، ولكن بتلازم مع ذلك فإنها مأساة اجتماعية وسياسية[3]" هذه المأساة مردها فصل الإنسان عن الأرض، عن الجسد، عن غرائزه لأن الفلاسفة والمفكرين

---

[1] *Nietzsche, la généalogie de la morale I,* §12 op,cit pp240.241.
[2] *Nietzsche: Gar savoir* §318 op,cit p.214.
[3] *Simone Goyard Fabre: Nietzsche et la question politique*, Sney, 1977 p.57.

في الثقافة الغربية الحديثة يفضلون قيم أو ما يسميه نيتشه غرائز المعرفة عن غرائز الحياة، أو بمعنى آخر تفضيل العقل على الجسد، العقل بما هو مصدر معرفة ونظر والجسد من حيث عائق وبما هو مصدر ضعف ووهن، حيث تعبر النزعة العقلانية والروح العلمية عن اعتزاز الحداثة وفخرها ووعيها بذاتها بيد أن كل القيم المنبثقة عن النزعة الحرية والحقيقة و الديمقراطية والمجتمع المدني، لا تمثل في تقدير نيتشه سوى قيم مرض ووهن وانحطاط أصحاب المجتمعات الحديثة، وعليه فإن مصير الإنسانية هو الإبادة والفساد والانحطاط، لأن القيم التي ابتدعتها الحداثة تخفي خلفها الفساد فكل الفلسفات النظرية والقيم الأخلاقية النظرية إنما تعتبر في النهاية عن نسيان الذات، عن تغيبها وتشتتها، وكأنما نجد خلف قيمه الحرية العبودية للآخر، لأن الأخلاق الحديثة هي أخلاق...تعتبر عن أزمة الحياة والفكر والتي لازمة الإنسانية فلئن تخلى الإنسان الحديث عن القيم العليا والتي سادت الثقافة الغربية منذ أصولها الفكرية، العقائدية والفلسفة – لما قتل الإله ولكن نيتشه يؤكد أن ظله مازال موجودا،...هذا الظل الذي شغلته قيم جديدة هي العلم والديمقراطية والنجاعة والتطور والتقدم، إذ أن ما يتجلى ويبرز خلف هذه القيم التي تتدعي الثورة والتجديد والعقلانية – هو إرادة العدم والموت وبالتالي فإن الحداثة بقيمها ستنحط وستتهاوى نظرا لزيفها ولخوائها ولفقدانها المعنى والهدف، إن الحداثة إذن هي كيد جذري في تقدير نيتشه للغياب الجذري للأهداف والقيم والإرادة رغم أنها تتدعي عكس ذلك تماما وكأنما الانحطاط الذي عرفته الحداثة هو الذي يخفي العدمية ولا يمكن إدراكها إلا تبرع القناع والذي هو الانحطاط. ومن ثمة يمكن القول أن الحداثة تعيش أزمة والذي كان منطلقها حدث موت الإله فلم تستطع أن تملأ الفراغ الذي أحدثه غياب القيم العليا إذ أن القيم الجديدة هي أيضا قيم عدم وموت وانحطاط.

2/- تاريخ الاستيطيقا وضرورة تحديد المضمون الفني :

إن تاريخ الاستيطيقا قد أهمل – في تقدير هيدغر- الأثر الفني وتحديد مضمونه، المضمون الماثل في الأثر الفني، فكأنما تاريخ الاستيطيقا منذ النشأة حتى اللحظة النيتشوية قد أساء فهم الأثر الفني وحرفه لصالح الميتافيزيقا، ولصالح الأنساق الفلسفية والتي جعلت من الجماليات أو الاستيطيقا رافدا أساسيا لتبرير مضمون النسق، لذلك يقول هيدغر "إننا نريد أن

نجد في الفن الحاجة المطلقة والتي ترتبط بالحقيقة أكثر مما تتصل بالجمال1"، هذه الحقيقة هي التي تهمنا أكثر مما يهمنا تأثير الأثر الفني على انفعالاتنا وعلى حواسنا ولتحقيق هذا المبتغى لا بد أن نحدد المرجعيات والثوابت التي يستند إليها الفن أي الأثر الفني، وهذه المرجعيات هي بالتأكيد الفن الذي يمثل المنطلق والأصل والمرجع الأساسي في تقدير هيدغير، "إذ أننا نبحث عن ماهية الفن ضمن إطار الحقيقة التي تظهر ولا في إطار بعض الانتاجات أو الآثار الفنية التي تتعارض مع الطبيعة كما يذكر لاكوست2".

ومثلما يبدأ هيغل في مقدمة الاستيطيقا، فإن هيدغر ينطلق أيضا من دائرة أساسية، من سؤال أساسي وجوهري وهو ما هو أصل الأثر الفني ؟

إذ ما سلمنا أن الأصل هو عمل الفنان فإننا سنكون أمام معضلة وهي أن الآثار الفنية هي التي تصنع الفنان، هي التي تجعل من الفنان فنانا، وإذا ما سلمنا أن الفنان هو نتاج الأثر الفني، فإننا سنكون أما بديهية ثانية وهي أن الأثر الفني هو أصل الفنان وعليه كان ولا بد في تقدير هيدغر من محور ثالث لهذه الثنائية (الأثر الفني والفنان) هذا المحور هو الفن بما هو أصل ومرجع هذه الثنائية ومن ثمة فإن التساؤل عن أصل الأثر الفني، عن مرجعيته يقودنا حتما إلى التساؤل عن ماهية الفن لكن هذا التساؤل يقودنا أيضا إلى دائرة ثانية ذلك أن الأعمال الفنية الحقيقية والواقعية هي وحدها فقط التي تعين وتحدد ماهية الفن من خلال حركة غدو ورواح، ذهاب وإياب بين الأثر الفني والفن، مسار يبدأ بالأثر الفني باتجاه الفن وينتهي من الفن إلى الأثر "ولكنه مسار لا يحدد الغاية والهدف ولا يرسي بنا في موقعه معينة[3]".

إن الأثر الفني في حقيقته الفعلية، في واقعته الأصلية، هو شيء قبل أن يكون أمرا آخرا.

لكن ماهو تعريف الشيء ؟

يعرف هيدغير الشيء بأنه "كل شيء يوجد أو كل ما يوجد فهو شيء[4]"

---

[1] *Heiddeger*, *Nietzsche I*, op.cit p.10.
[2] *Renée Bouveresse*, *L'expérience esthétique*, op.cit, p.50.
[3] Ibid p.50.
[4] Ibid p.50.

وعليه فإن الأشياء تعبر عن الكائن في شموليته وكليته ويقول جلسن استنادا إلى ما ورد في كتاب روني بوفريس الخبرة الجمالية "الأثر الفني هو شيء بفضل الأشياء المادية وبفضل الأشياء المستعملة فيه[1]".

إن ما يعيبه هيدغر عن الاستيطيقا التأملية، التقليدية هو المرجعية الأساسية والثوابت الأصلية التي تستند إليها ومنها ثنيائية (المادة والصورة) ويؤكد هيدغر أن هذه الثنائية والتي لعبت دورا رئيسيا وهاما في تحديد خصوصيات الاستيطيقا – لا تنتمي أصلا – لا للأثر الفني ولا للفن ويؤكد هيدغر أيضا على أن هذه الثنيائية المستعملة تتأتى وتكتسب مشروعيتها من ماهية الأدوات المستعملة، من الإنتاج الإنساني، من الفعل الإنساني الذي ينشيء هذا الأثر أو ذاك، لكن ماذا عن شيئية الشيء في التصور الهيدغيري ؟.

لتحديد هذا المفهوم الأساسي والجوهري في فلسفة الفن عند هيدغر وجب تحديد مصطلح الأداة، ما هو مفهوم الأداة بما هي أداة، ذلك أن ماهيتها (الأداة) تكمن في مدى استعمالها، في مدى الحاجة إليها، في المنفعة التي تحصل من جراء استعمالها، وعليه فإن مفهوم الأداة يتصل بمفاهيم أساسية : منها : المنفعة، والحاجة، والاستعمال، ومن ثمة فإن التأكيد الأساسي والجوهري الذي ينطلق منه هيدغر هو أن الأثر الفني شيء ما، إذ أن الآثار الفنية تكتسب صفة الشيئية وهذا أمر قد أهملته وتناسته الميتافيزيقا والاستيطيقا منذ سقراط إلى نيتشه إذ أن الجماليات قد همشت أو طمست الأشياء الموجود في الآثار الفنية يقول هيدغر"ففي المعلم التذكاري يوجد الحجر، وفي النحت يوجد الخشب...وفي الآثار الأخرى يوجد اللون وفي الموسيقى والشعر يوجد الكلام والصوت[2]".

وعليه فإن الآثار الفنية تفقد ماهيتها، تفقد جوهريتها إذا ما انعدمت فيها صفة الشيء، ماهية الشيئية، فالأثر الفني يتحدد من خلال الأشياء التي توجد فيه، التي تحدده، وتكون من ثمة الأشياء أشبه بالعدم، بالنسيان إذا لم تعر الاهتمام لهذه الأشياء المكونة للأثر، فما معنى النحت دون الخشب، وما معنى المعمار دون حجر، وما معنى الشعر دون لغة وما معنى الموسيقى بلا صوت.

---

[1] Ibid p.50.

[2] *Heidegger,(M), l'origine d'œuvre d'art trad*, W Brokmenmeir, Paris Gallimard 1962, p.27.

إن بعض الأنساق الفلسفية، قد أهملت في تصور هيدغر المفهوم الأصيل للشيء والذي حصرته في عوالم عليا، مثالية ولعله يقصد الفلسفة الأفلاطونية والتي حددت معنى الشيء استنادا إلى تصور فلسفي يقسم العالم إلى عالمين، عالم المثل والذي هو عالم الأشياء أو الجواهر في ذاتها، عالم الحقائق الثلاثة، الحق والخير والجمال، والعالم الآخر هو عالم النسخ وبالتالي فقد أهمل أفلاطون – في تقدير هيدغر كل الأشياء الدنيوية الثابتة والمتحركة يقول هيدغر "لذلك فإنه (يقصد أفلاطون) ظل جاهلا بالأشياء الأرضية...الأشياء التي توجد...الأشياء الجامدة والحية...وعموما كل ما يحصله الإدراك والنظر، أي كل ما يكون قريب المثال، وكل ما يحدث في العالم[1]".

وعليه فإن ما يعمل هيدغر إلى تحديده هو بيان مفهوم الشيء بنقده لتطورات السابقة لهذا المفهوم، "ومن ثمة فإنه ينتهج الأسلوب الديالكتيكي لتحديد هذا المفهوم انطلاقا من تاريخ الفلسفة الغربية بدءا بأرسطو وانتهاءا بالتأويل المنطقي[2]"

أما التأويل الأرسطي فإنه يقوم على ثنائية الجوهر والعرض.

أما التأويل الثاني فهو التصور الكانطي والذي يحدد ماهية الشيء انطلاقا من الوحدة التي يخترق التعدد، أي أن الشيء هو الظاهر من الأشياء، أي كل ما يتعين من الأشياء بواسطة الحواس. أما التأويل الثالث وهو الذي يحدد الشيء انطلاقا من ثنائية المادة والصورة وهو تأويل ينحدر من الارث الأرسطي.

وهذه التعريفات الثلاثة لا تستقيم في تقدير هيدغر لأنها لا تفي بالمعنى الأصلي والذي يحدد مفهوم الشيء ذاته، على أن التعريف الكانطي يبدو الأقرب في نظر هيدغر لتعريف الشيء بما أن كانط يميز بين ضربين من الشيئية.

أولا الشيء بما هو ظاهرة، أي الشيء بما هو مجال للتجربة الإنسانية، أي الموضوعات القابلة للإدراك الحسي والتي يتسنى لنا أن ندركها، أن نجربها، أن تكون موضوع معرفة تجريبية، لأنها قابلة للدحض أو التأكيد لأن الحواس قادرة على الإدراك الصحيح والقابل إلى أن يكون موضوع علم، إذ أن كل ما تطاله حواسنا يكون بمثابة الأشياء- الظواهر لكن كانط يقر أيضا بوجود ضرب آخر من الأشياء وهي الأشياء في ذاتها وهي أقرب إلى الجواهر – وهذه

---

[1] *Heidegger, Qu'est ce qu'une chose, tard : Jean Reboul et jaques Taminaux*, Paris Gallimard 1971, pp15-18.

[2] *Renée Bouveresse, l'Expérience esthétique*, op.cit, p.50.

الأشياء لا يطالها الحس ولا تدركها الحواس ومن ثمة فإن هناك أشياء "ما بعد المحسوسة" والتي لا تكون موضوع معرفة أو علم تجريبي لأنها تفتقر لأصل المعرفة الحسية، وهي الحواس وهذه الأشياء في ذاتها هي بالأساس موضوع تفكير وتأمل لا تحتمل الصواب والخطإ فهي أشياء غير ظاهرة. نفكر فيها بالمفهوم وبالكلمة وكأننا نستحضرها بالغياب دون أن تكون موضوع تجربة إنسانية معرفية، وكل هذه الأشياء التي لا تكون موضوع معرفة علمية – تجريبية تحتمل الخطإ والصواب تندرج عامة ضمن المفهوم العام للشيء، ولكنها تكون بمثابة العلامة والرمز، فنقول أن الله شيء وأن الإيمان شيء والفضيلة شيء (الخير والشر) ولكنها أشياء لا نقدر على تجربتها بالطريقة، التي نجرب بها الأشياء المحسوسة "وكأن هذا التصور هو أقرب إلى الفكر الديني، المسيحي الذي أنشأ وأبدع وخلق عالما آخر، غير العالم المادي المحسوس، هو عالم خلق من العدم، من لا شيء[1]".

ومثلما بينا سلفا فإن أول ما يعكس الأثر الفني هو الجانب النفعي والذي لا يشكل أحد مراحل الأثر بل "مقوما أساسيا له، مقوما من بين مقوماته الجوهرية لأن الأثر يفهم كنتاج[2]" وبالتالي فإن الأثر يكون مقوما من عنصرين أساسيا وهما الشيء والمنفعة، الشيء من حيث أن الأثر الفني لا يعكس تزاوجا بين وجود لا عقلاني (المادة" ووجود عقلاني (الصور) أو بين المنطقي واللامنطقي، أن الشيئية الماثلة في الأثر الفني تنفي أن المادة هي شكل من المادية الماثلة في صورة محددة وأن الصورة هي تمثل مكاني لأجزاء ولمكونات المادة ضمن دائرة محددة، إذ أن الصورة تقوم المادة طبقا لخصائصها واختياراتها ومن ثمة فإن هيدغر لم يتخل تماما عن ثنائية المادة/الصورة إذ أن الأثر الفني يظل ماثلا في هذا العلاقة بين المادة/الصورة.

إن المهم في الأثر الفني ليس الفنان، ليس الرسام، بل ما يوجد في أثره، أي في اللوحة التي ينتجها، والتي يرسمها وكثيرا ما يستند هيدغر إلى فان غوغ لفهم الشيئية والنفعية يقول روني بوفريس "لنأخذ مثلا زوج الحذاء الماثل في العديد من رسومات فان غوغ لنقول أن أهمية الشيء، الأداة تكمن في الحاجة إليه، في المنفعة التي سنحصدها منه[3] لتصبح من ثمة رسوم فان غوغ طريقا لكشف وجود الموجود، هذا الوجود الذي أهملته أو تناسته الثقافة الغربية والفكر

---

[1] Ibid p.51.
[2] Ibid p
[3] Ibid p.51.

الفلسفي الغربي منذ أصوله الأفلاطونية وحتى اللحظة النيتشوية -في تقدير هيدغر- فلقد أساء التصور الغربي فهم الوجود الحقيقي.

إن هيدغر وجد في الرسوم، أو في اللوحة عند فان غوغ المجال الذي سيسمح له بوجود الموجود، بانكشاف الموجود، فكأنما رسوم فان غوغ –هنا- ستمحو كل التصورات الميتافيزيقية، ستحل محل الميتافيزيقيا والتي عجزت أو تناست اكتشافها لوجود الموجود. إن ما حجبه الإرث الميتافيزيقي الغربي ستظهره لوحات فان غوغ "إن عالم فان غوغ ولوحاته سيبينان لنا المعنى الحقيقي للوجود، سيوضحان الحقيقة، "فهذا الزوج من الأحذية القائم في اللوحة سيحيلنا إلى فهم عميق وحقيقي للأرض وللعالم[1]". وعليه "فإن الأثر قبل أن يكون موضوعا، قبل أن يكون شيئا هو المجال الذي يكشف لنا الحقيقة[2]".

إن اللوحة – إذن- تمثل بديلا للإرث الميتافيزيقي في فهم الوجود وفي إدراك الحقيقة ، فلقد عمل هذا الارث على عدم إظاهر الحقيقة بما هي انكشاف لوجود الموجود، ولاغرابة إذا في أن يقول هيدغر "إن الحقيقة تحدث في رسم فان غوغ[3]".

إن اللوحة هي أولا إثبات للعالم وللوجود وللحقيقة، حقيقة لم يتسن للتقليد الفلسفي أن يثبتها في تقدير هيدغر كما يستند مؤلف *أصل الأثر الفني* إلى اليونانين فيقول "أن المعبد الإغريقي لا ينسخ شيئا، لا يحاكي شيئا، إن المعبد عند الاغريقين هو أثر معماري بامتياز لأنه يمنحنا رؤية أصلية للعالم، هذا العالم الذي لا يعني المتحف في حد ذاته بل أنه، يعني الكشف، كشف الحضارة، والإيمان وللأرض والتاريخ دون أن يكون مجرد محاكاة[4]".

وبالتالي فإن الحقيقة عند هيدغر مثلما يشير إليها M.Haar تتحدد ضمن الزمان والفضاء، "فهي في كل مرة حقيقة عن عالم، وعن أرض محددة[5]"، إن الأثر الفني ينبع من الأرض، منها يستمد أدواته، "وعليه فإن الفن هو الوحيد القادر على كشف الأرض، كشف المكان. إنه تمظهر لها كما لو لم تتمظهر أصلا كما يقول لاكوست[6]" ويذهب Harr على أبعد من ذلك حينما يبين أن الأثر الفني لا يكون أثرا ما لم يبين العلاقة بين العالم والأرض[7]، هذه

---

[1] Ibid p.51.
[2] Ibid p.51.
[3] *Heidegger, L'origine d'œuvre d'art, op.cit p.61.*
[4] Bouveresse, op.cit, p.53.
[5] *Haar, (M), le chant de la terre*, l'Herne 1987, p.222.
[6] Bouveresse, op.cit, p.51.
[7] Ibid p.52.

العلاقة المخفية والتي يكشفها الفن هي التي تمثل أصل كل حقيقة فالأثر لا يحاكي الواقع، بل هو يكشفه.

ويضيف Haar متحدثا عن هيدغر "لأن الأثر الفني ليس مجال تجربة استيطيقية بل هو كشف للحقيقة وللوجود، إنه المجال الذي يبدأ منه التاريخ أو يتجدد، الفن يعيدنا إلى العالم والأرض، إلى لحظة الميلاد[1].

وعليه أيضا يكون الأثر كشفا لمتعة الوجود الفعلي، الوجود الحقيقي، فالأثر الفني ليس مجالا تثار فيه الأحاسيس والمشاعر والعواطف، بل هو نقطة وصل أساسية، نقطة التقاء أصيلة بين الأرض والفكر، بين ما يشدنا إلى الأرض وما يشدنا إلى العالم، إلى الفكر، وبالتالي فإننا نتخلى مع هيدغر عن أرضية ميتافيزيقية – فلسفية لنبني لأنفسنا أرضا جديدة، أرض بديلة، هي الفن وبالتالي فإن أنماط التفكير التقليدية بشأن الفن ستصبح موضوع تساؤل واستفهام، موضوع نقد لأنها لم تطل المفهوم الأصيل للفن، للأثر الفني من حيث هو شيء، لذا فإن طرح هيدغر يندرج ضمن تحول لنماذج التفكير، تحول من الفلسفة إلى الأثر الفني، فكأنما الإرث الميتافيزيقي التقليدي لم يعد وصيا عن الفن، لم يعد يمتلك شرعية التنظير العقلاني للفن، وبالتالي فإن الاستيطيقا صارت موضوع – اتهام وقصور- لأن التمشي الجديد الذي يقترحه هيدغر يذهب مباشرة إلى الإنتاج، إلى الأثر دون استئناس بخلفيات النظريات الفلسفية، إننا إذا ازاء وضع جديد يتسم خلاله الفن ببعد جديد، بخاصية فينومينولوجية تستند إلى فعل الإظهار إظهار الحقيقة.

ولعل استناد هيدغر إلى لوحات فان غوغ تترجمه الرغبة في التخلص من التجريد المطلق بهدف الانفتاح عن عالم جديد، عالم الأرض، إذ ان اللوحة عند فان غوغ تحيلنا إلى فهم ما فيها من شيئية، ومن خصوصيات تجرنا على ضرورة الإمعان والتفحص، إمعان ما تتضمنه من صور، تتجاوز المفهوم التقليدي باتجاه أن تؤسس الرسم بعدا مؤسساتيا، فكأنما اللوحة، أو الفن عموما يعوض الفلسفة في كشف الماهيات وفي إدراك الأبعاد التاريخية للموجودات وبذلك تتحول رسوم فان غوغ إلى كشف لماهية الفن ذاته، إلى الاهتمام بالأرضي والاتصال به دون المجرد، لننتقل بذلك على طور جديد، طور يتكلم فيه الرسم بدلا من الرسام، الأثر الذي يتكلم ليخبر الناظرين عن ماهية فيه.

[1] Ibid p.52.

وبالتالي "فإن الحضور لم يعد نشاطا ذاتيا بل أضحى فعلا يجعلنا نمثل أمام الأثر أو قربه[1]"

إن الأثر الفني إذا يكشف الحقيقة لا ببعدها الهيغلي – من حيث يكون الفن تعبيرا حسيا عن الحقيقة، عن الفكرة، بل ببعدها الهيدغيري الجديد من حيث هي انكشاف لوجود الموجود، من حيث هي انفتاح، من حيث هي التعبير عن الشيئية، شيئية الأثر الفني، هذا الأثر الصامت، لكنه يتكلم، صامت لغة، لكنه يتلكم انطولوجيا ومتى تكلم الأثر الفني (اللوحة) انطولوجيا فإنه سيكون بالتأكيد كشفا للحقيقة.

إن استناد هيدغر إلى رسوم فان غوغ ولوحاته في إيحاء إلى تثبيت الحسي على حساب الميتافيزيقي، والظاهر على حساب المتعالي، إنه التعلق بما هو أرضي وواقعي على حساب كل ما هو سماوي و مثالي، إنه السعي للانفتاح والميلاد وللثبات مقابل الصمت والخوف، إنه الفرح ومقارعة تهديد الموت، ففي اللوحة عند فان غوغ –في تقدير هيدغر- هناك –تنبجس الحقيقة وتظهر عبر الإنتاج، أو الموجود، الماثل في الأثر.

وعليه يستفاد مما تقدم أن الموقف الهيدغري يقوم أساسا على الربط بين الفن والكشف عن الحقيقة، الكشف بما هو فعل اظهار وبالتالي فإن هيدغر يخالف كل الفلسفات والأنساق التي تفصل بين الجميل والحقيقي، مؤكدا أولوية الحقيقة عن الجمال، وأولوية الفن عن الاستيطيقا، ليكون الجمال نمط تفتح الحقيقة وكأن الجميل يستمد شرعيته من كونه يظهر الحقيقة ويكشفها، الحقيقة الماثلة في الأثر الفني، فالفن إذا لا ينسخ الواقع، بل يكشفه، لأن الفن يتأسس على فعل الاظهار والانكشاف، انكشاف وما يظهر هنا وإذا فالوجود الحقيقي، في تقدير هيدغر – هو ما يظهر هو ينكشف، لأنه (الفن) يكشف عن الوجود الأصيل، الوجود المتأصل في الأرض وبالتالي فإن مهمة وصف الأثر الفني تترابط وتتقاطع ضرورة- مع مهمة الكشف عن الحقيقة، حقيقة الوجود الذي تسعى إإليه الفلسفة لكونها لم تفهمه –في تقدير هيدغر- أو تناسته والشيء الثابت أننا نفكر في الفن في التصور الهيدغري من خارج الاستيطيقا، فكأنما هيدغر يضع الاستيطيقا جانبا ليبحث في الفن انطلاقا من الأشياء الماثلة فيه لأنها (الاستيطيقا) تخضع إلى اهتمامات ومباحث الميتافيزيقا وبالتالي تلتقي الميتافيزيقا والاستيطيقا وهو مسعى عمل هيدغر على دحضه ومن ثمة تجاوزه.

---

[1] محسن الزراعي : *الاستيطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية* مصدر سبقت الإشارة إليه ص.ص.204-205.

وعليه فإن الموقف الهيدغري يربط بين الفن والكشف عن الحقيقة عندما يثبت أولوية الحقيقة عن الجميل ومن ثمة أولوية الفن عن الاستيطيقا إ أن الجمالية لا تعدو أن تكون غير نمط تفتح الحقيقة، فالفن يكشف لنا ظهور الأصلي والحقيقي عبر فعل الإظهار، فهو (الفن) يكشف لنا مالا تستطيع أن نلاحظه في حياتنا اليومية والعادية، فكأنما هيدغر يجعل من الفن كاشفا للحقيقة وكمظهر لها وبالتالي تتبدى أولوية الفن على الواقع العادي أو الحضور اليومي للأشياء يقول هيدغر "إن الفن هو الحلبة أو المعركة التي يدرك من خلالها الكائن، التي تتمظهر من خلال تطوراتها الحقيقة[1]"، فكأنما الفن يفتح عالما للتفكير، عالما للحقيقة ذات البعد التاريخاني، حيث تتقرر الخيارات التاريخية والأساسية لشعب ما، لحضارة ما، "وهذا العالم الذي يثبت من خلاله الفرد أو الإنسان ذاته في انفتاح الموجود[2]".

ومن ثمة فإن التصور الهيدغري للفن يقوم أساسا على الربط أو الترابط بين مهمتين :

أما الأولى، فهي مهمة وصف الأثر الفني، وأما الثانية فهي مهمة الكشف عن حقيقة الموجود، وهذه المهمة الثانية هي التي تطالب الفلسفة بتحقيقها وانجازها.

ولذا فإن هذا الموقف الهيدغري يعبر عن حداثته وأصالته من حيث أنه يؤكد حقيقة الفن ويقررها من خارج الإرث الإستيطيقي فما يهم الأثر الفني هو الحقيقة التي يتضمنها، الحقيقة التي يتوجب إظهارها وعندئذ ينخرط الفن في مسار إظهار وجود الموجود، بيد أن الفن الحديث قد ابتعد عن هذه الغاية وشذ عنها بسبب التقنية وعليه فإن الفن الحديث قد انحرف عن المسار الأصلي، عن المهمة الحقيقية "أن المحدثين لم يضعوا مسار إظهار وجود الموجود ضمن أولويات اهتماماته، بل أن المسار الأصلي لمهمة ربط الفن بالحقيقة هو مسار إغريقي بالأساس "أن ربط الفن بالحقيقة واثبات انخراط الفن في مسار إظهار وجود الموجود، تلك المهمة لم تدرك كمسار أصلي عند المحدثين، بل هي مهمة وقع الانحراف عنها حديثا، فالإغريق هم من تأولوها وقصدوها بل ووضعوها في أولويات اهتماماتهم وفي مجمل نشاطهم المعرفي والصناعي[3]" وعندئذ يكون الفن تنويرا للوجود.

ولعل السبب المباشر لتحول مسار الفن من الإغريق إلى المحدثين هو خضوعه للتقنية والتي تقصي كل الفوارق بين ما هو فني وما هو غير فني، وليصبح العالم غير العالم، لقد أثرت

---

[1] *Heidegger,(M), Chemins qui ne mènent nulle part*, op.cit, p.61.

[2] هيدغر، *أصل الأثر الفني*، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.48.

[3] محسن الزارعي، *الاستيطيقا والفن على ضوء مباحث فينومنولوجية* مرجع سبقت الإشارة إليه ص.210.

التقنية سلبيا على العالم الذي ينشئه الفن ويضيئه، العالم الذي يكشفه الفن عبر فعل الشيئية والحضور والإظهار. "ولا غرابة إذا في أن يتحول الفن اليوم إلى اللافن، إلى شيء آخر غير الفن، إلى مضاد للماهية الحقيقية للفن[1]" وكأن الفن يسير نحو النهاية، نحو الموت، موت سببته التقنية واستعمالاتها المكثفة عند المحدثين، وتوجهها الأداتي والذي هيمن على الثقافة المعاصرة.

ولعل تأثر التقنية بالمعارف العلمية وتأسيسها في غالب الأحيان انطلاقا من معرفة وضعية وعلمية، هو الذي انحرف بالفن من مساره الأصيل كانكشاف للحقيقة وإظهارا لها إلى مسار حديث يسير بالفن نحو النهاية والأقول ولربما الموت.

لقد انحرف الفن عن مساره الأصيل وعن غايته الجوهرية لأنه لم يعد يكشف الحقيقة، لم يعد ترجمة لإظهار وجود الموجود، ولم يعد يترجم حقيقة الكائن ما دامت التقنية التي تأثرت بالعالم العلمي والوضعي قد أدت إلى نتائج جديدة تؤكد سيطرة المنهج على العلم، وإلى إلغاء كل الاختلافات الممكنة وكل الفوارق بين الآلات والكائنات، بين الجماد والأحياء، فكأنما هذا الفارق قد حيد و طاله النسيان مما أثر سلبيا على مقومات الأثر الفني وأصالته ولتغيب الحقيقة في دهاليز التقنية وتشعباتها ولتضيع أولوية الأثر الفني، وتحل محلها ثوابت جديدة قوامها أولوية الفنان الضائع.

ولذلك يثبت هيدغر أولوية الفنان الشاعر على الحرفي الضائع بل أن هيدغر يذهب إلى أكثر من ذلك عندما يقول "عن كل فن هو شعر[2]". « Tout art est Dichtung »

ولذلك أيضا يضع هيدغر حدا لأولوية الفنان – المبدع أو الفنان الخالق، فالحقيقة تسكن الأثر الفني وهي التي تخلق وتبدع الفنان وعندئذ يتجاوز هيدغر الثنائيات التقليدية (التأمل/الخلق أو الإبداع) و(الذوق العبقرية) لأنها لا تستجيب لمقومات وشروط الأثر الفني، إذ أن الحقيقة قبل أن تكون تأملية، قبل أن تكون وليدة الفعل النظري، الفلسفي هي أولا وبالذات انكشاف وانفتاح offen-heit وهي لا تكون كذلك إلا متى سكنت الكائن، ففعل الانتفاح أو الانكشاف هو الذي يمكن الآخر من رؤية ما لا يرى.

والفن في تقدير هيدغر شعر لأنه يثبت أولوية الخطاب، فالأثر الفني هو قبل كل شيء، خطاب بتصور جديد، فالخطاب هنا ليس مقصودا به وسيلة التواصل مع الآخر، ومع الغير، بل

---

[1] Bouveresse, (R) _L'Expérience esthétique_, op.cit p.52.
[2] Ibid p.52.

هو يفتح مجال الوجود والكائن. فبفضل الشعر يحقق الخطاب ماهيته، أي أن يقول وأن يعبر عن وجود كل الكائنات.

ومهما تكن طبيعة العمل الذي يقوم به الفنان ومهما تكن الوسائل المعتمدة فإن هيدغر يكشف عن توجه جديد يثبت قيمة الخطاب والكلام كأساس أصيل لأي عمل فني، ولذا فإن الشعر هو الفن الأول، وهو الفن الذي يسبق كل الفنون، "صحيح أن كل فن يتسم ويتميز بمداه التاريخي وبأسلوبه المحدد، بيد أن الشعر يكون دوما حاضرا، موجودا، يتميز بتفوقه وتقدمه على كل ما عداه من الفنون[1]" والشعر أيضا هو الذي يؤسس لتطور الفنون وصيرورتها، وهو أيضا الأصل والمرجع الذي يعاضد التاريخ وهو الذي يسمي الأشياء ويضفي عليها طابع المقدس بفضل الخطاب والكلام، بيد أن التقنية تقضي على كل ما هو مقدس، على كل ما هو روحي وعلى كل ما هو خالد وثابت وأزلي "فهي تقصي كل ما هو غير مادي بل وتنفيه[2]" فهي (التقنية) تنقي وتتعالى على القيم الإنسانية والأخلاقية كالألم والحب والفرح والموت، إذ أن الشعر وحده هو القادر على ترجمة وصيانة هذه التعابير وهذه الانفعالات والحفاظ عليها، والشعر أيضا هو الذي يؤسس كل ما يريد المرء أن يؤسسه ليرتقي الشعر إلى درجة التفكير، ومن ثمة فإن هيدغر يعيد كل الفنون إلى الخطاب، إلى الكلام، إلى الشعر لمجابهة كل تصور تقني للفن، كل بعد تقنوي للآثار الفنية، كل توظيف تقني للفنون في المجتمعات الصناعية الجديدة والتي تسير بالفن –نتيجة استخدامها المشط والمفرط للتقنيات- نحو الموت والاندثار. إن الفن في المجتمعات الصناعية الحديثة ذات المسار والتحديد العلمي والتقني الصارمين – لم يعد نمط معرفة أو نمط وجود، ولا نمطا لابراز شيئية الموجود حيث يكشف الشيء ذاته عن نفسه بنفسه ليصبح الفن من ثمة مجالا ومسارا لتشكل الحقائق وللانفتاح وكأن الفن يشبه عند الإغريق أو بتلاءم عندهم مع ما يسمونه الفيزيس بل ويصبح أيضا (poésis) حيث أنه ينير الأشياء ويشيئها وهو ينير الوجود ويبعثه من خلال فعل إظهار الأشياء دونما حاجة إلى اله صانع، إلى اله يخلق، ويصنع، ويبدع، انطلاقا من نموذج سابق.

إلى هذا الحد لا يكون الفن وإنارة الأشياء وإظهار الموجود مجرد نسخ أو محاكاة، إن هذا الفعل (المحاكاة) ينم فقط على مجرد الانعكاس ليس إلا. ومن ثمة فإذا ما حددنا غاية الفن

---

[1] Ibid p.53
[2] Ibdi p.53.

وربطناها بالمحاكاة فعندئذ تكون ماهيته (الفن) سلبية لأنه لا يظهر حقائق الأشياء بل يكتفي فقط بإظهار الأوهام.

إن الفن في تقدير هيدغر لا يمكن أن يكون مجرد خادم للمظهر فقط لأن هذا التفسير – هو أساس- تفسير ميتافيزيقي يخدم النسق ولا يفي حقيقة الأثر الفن، فإذا ما سلمنا أن الفن هو خادم للمظهر فقط، أي أننا نستعمله كسند لتبرير النظرية أو المذهب، ونستعبد حينئذ كل معرفة تثبت أولوية المحسوس على المجرد، أو الأرضي على العلوي والميتافيزيقي والأثر الفني يكشف عن مجال خاص لوجود الموجود عبر صنع حدث حقيقة الموجود ووجوده إننا إذا نستنير بالفن لأنه يعرض عليها وجودا أصليا، أوليا وأساسيا لا يمكن إدراكه ميتافيزيقيا، لأن قوام التجربة الفنية هو الانكشاف والانفتاح، وكأن الفن يكون سبيلا إلى الانفتاح على الذات وعلى علاقتها بتحديد مصيرها التاريخي والحضاري، إذ أن الأثر الفني إنما يبرز مشاغل الشعوب واهتماماتها، فالفن يمكن الشعب من رؤية نفسه، من صياغة تصوراته، من رؤيته للوجود عبر انتاجاته الفنية، النحتية أو المعمارية أو الشعرية، فالفن يذهب بالذات الإنسانية إلى أن تلتقي بقيمها وبغاياتها وبمشاكلها وبهمومها وبأفراحها، للحد من سيطرة التقنية، والتي قد تقوض أسس الأثر الفني، وتبعده عن مغزاه الأصلي، بما هو فعل انكشاف وحضور وبما هو تحقيق للمصير.

وهذه الوظيفة التأسيسية والوجودية والانكشافية للفن إنما تنوط بعهدة الشاعر قبل رجل الفكر وقبل السياسي وقبل رجل الدين فالشاعر لا تغويه الأنساق التأملية الكبرى ولا ينال منه سحر الميتافيزيقا ولا يخضع لسيطرة التقنية، ولذا فإن الشاعر لم ينس الوجود، ولم ينس التعبير عنه، وكشفه وإظهاره متحديا كل الأنساق الميتافزيقية، ولذا كان الفن قولا شعريا قبل أن يكون شيئا آخر، فالشعر هو الكفيل بقول الحقيقة "ومن ثمة تكون القصيدة قولا للوجود وانفتاحه ويكون كل فن بالضرورة شعرا ومن ثمة قصيدة ولذا تتأتى أولوية القول الشعري على الفنون الأخرى كالمعمار والنحت والموسيقى والرسم لذا وجب أن يتسامى الشعر، فكل ما كان يهم الفن ويختص به أضحى يخص الشاعر والمفكر، لأن الشعر هو قول في الحقيقة، وكل ما يسعى إليه الشاعر أو المفكر هو إدراك هذه الحقيقة والتالي السعي إلى طرد وإقصاء الميتافيزيقا والعلوم التقنية من دائرة المشاركة في قول الوجود.

لكن ثمة من الشراح[1] من يعترض وينقد تصور هيدغر في معرض تحليله عن أولوية الشعر والقصيدة والخطاب وفنون الكلام عن بقية الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية فلاكوست يتهم هيدغر بتجاهل دور اليد وتجربة الرؤية وبالتالي تجاهل كل العلاقات الممكنة والتي ظلت مبهمة وغامضة -لدى هيدغر- بين الفن والجسد كما يؤاخذ لاكوست هيدغر في كونه لم يفرق بين صناع الحقيقة ومبدعيها، أيبين الفنان والسياسي والقديس والبطل التاريخي. إذ يتساءل لاكوست في كتابه La philosophie de l'art وتحديد في الصفحة 107 هل أن المجال الوحيد للحقيقة ولانكشافها ولانفتاحها هو الفن فقط وكذا الشأن بالنسبة للوك فيري في كتابه Homoaestheticus في الصفحة 267 عندما يتساءل كيف يكون الفن عما هو مجال لذكر الاختلاف والتنوع محددا لقول الحقيقة وانكشاف الوجود، أو كيف يكون الفن عند هيدغر وقبله عند هيغل تعبيرا عن العالم، عن المطلق، أي كيف يعبر الفن كما يفترض أن تعبر عنه الخطابات الأخرى وكيف يستطع الفن أن يقول ما ليس من مجاله واختصاصه، أي كيف يقول الفن المطلق وكيف يجسد ما لا يمكن تجسيده أصلا ؟! "وكأن بهيدغر مثلما يؤكد على ذلك هار يقطع الصلة مع التطور الأفلاطوني الذي يفصل بين الفن والحقيقة بل أن هيدغر يقلب تماما المشهد الأفلاطوني عندما يستعيد البحث في خصوصيات الأثر الفني وفي صلته الوثيقية بالحقيقة[2]".

ويمثل هيدغر – في تقدير جمناز- أحد مؤسسي التحول أو المنعطف السياسي للاستيطيقا[3] في النصف الأول من القرن العشرين، هذا المنعطف الذي يتميز بتعدد المواقف والآراء السلبية إزاء الفن الحديث حيث يسيطر العلم والنظريات العلمية على الواقع المعيش، هذا الواقع المتأثر بالتقنية والصناعة والتكنولوجيا وهو واقع يتميز بالانحدار والانحطاط "وهو أيضا نتاج مسار طويل يبدأ منذ نشأة الفلسفة السقراطية[4]" والأفلاطونية هذا الانحطاط في الواقع المعيش كما يصفه هيدغر يرتبط أيضا بالحداثة وآثار نظرياتها الفكرية والعلمية والفلسفية، بدءا بالديكارتية ثم عصر الأنوار والوضعية. إن التطور الذي عرفته الحداثة وعاشته عبر مدوناتها الفكرية ومناهجها الفلسفية ونظرياتها المعرفية والعلمية لا يمثل تقدما في تقدير هيدغر بقدر ما

---

1 من بين هؤلاء نجد جون لاكوست في كتابه *فلسفة الفن: La philosophie de l'art*.

2 *Haar, L'œuvre d'art,* op.cit p64.

3 *Marc Jimenez, Qu'est ce que l'esthétique*, Gallimard 1997, p347.

4 Ibid p.349.

يشكل تراجعا وانحطاطا، "إذ أن الحضور المكثف للذات وسيطرة العقل وتفوق النزعة العقلانية عوامل قد أدت في النهاية إلى تبني الموقف العدمي النيتشوي[1]".

ولعل ما يميز عصور الانحطاط في تقدير هيدغر – هو ضياع السؤال الانطولوجي، إهمال سؤال الوجود بين ثنايا الأنساق الفلسفية، والتي غيبت البحث في هذه المسألة (الوجود) فلقد أهمل الإنسان البحث في ما يجب أن يبحث فيه وتناس الغوص في السؤال عن الوجود.

ويضيف هيدغر أن من دواعي انحطاط الاستيطيقا وتفجرها وتراجعها هو الحضور المكثف للذاتية والاستقلالية التطورية للفرد "وقد وصف هيدغر هذين المعطيين (الذاتية وغلو الفردانية) بالأعراض المرضية[2]" فالإنسان لم يكفه التأثر بالمذاهب العقائدية التيولوجية والتي نالت وأثرت على تصوراته الفكرية، بل إنه قطع كل طريق يمكن أن يوصله إلى ماهيات الأشياء، فلقد تاه الإنسان في عالم غير مفهوم، عالم اللامعقول، بتأسيسه لعوالم جديدة تستجيب لمتطلبات العلم، والمنطق والنزعة النفعية والأداتية. وكل هذه العوامل أدت إلى كائن طاله النسيان والضياع حيث أهمل سؤال الوجود "مما أدى إلى قلق إنساني، إلى حبس الذات الإنسانية في عالم يسيطر عليه الخوف والتوتر[3]".

إن السبيل الوحيد للخروج من هذا المأزق وهذه الانحرافات التي تجتذب الكائن الإنساني من كل جهة هو الفن وتحديدا الشعر بما هو خطاب يؤسس لمرحلة جديدة، مرحلة تعايش النزعة الشعرية مع الواقع أي "أن يسكن الشعر هذه الأرض[4]".

وقد بدا جليا تأثر هيدغر الفكري بالرومانسيين وبفنونهم وتحديد بفن الشعر إذ كثيرا ما يستند هيدغر إلى هولدرلين وإلى شعره، "بما مبدع وخالق الخطاب الشعري بامتياز[5]" إذ يعتقد هيدغر أن هولدرلين يملك قدرة التعبير عن الآلهة، والتعبير أيضا عن كل الأشياء. فالشعر يقول ماهيات الأشياء، وعليه فإنه (الشعر) يكون مؤسس الكائن، والوجود بفضل الخطاب.

ومن ثمة فإن القول الشعري ينقذ الإنسان من النسيان، وينقذ الوجود من هيمنة التقنية وسيطرتها، فالشعر بهذا المعنى يعدا مؤسسا للحقيقة ليكون الفن بديلا للنزعة الوضعية والعلمية والتقنية التي نالت من الفنون، ومن الإنسان، بسبب نزعتها (التقنية) الأداتية والحسابية والنفعية

---

[1] Ibid p.349.
[2] Ibid p.349.
[3] Ibid 350.
[4] Ibid 350.
[5] Ibid 350.

أيضا. والشعر أيضا هو الفن الوحيد أو الخطاب الوحيد الذي يملك مقومات العودة إلى الأصل، هذا المفهوم (الأصل) يعد أحد أهم المفاهيم الأساسية في المدونة الفكرية والفلسفية لدى هيدغر وفي فلسفة الفن لديه.

ويعد أثر *أصل العمل* الفني الأثر الجوهري والأساسي الذي يعرض فيه هيدغر رؤيته الجمالية ومواقفه الاستيطيقية والذي يتمحور حول الابداع الشعري من خلال قراءة صارمة ومتأنية لشعر هولدرلين ولنزعته الرومنسية ولتأسيس أفق فني جديد بعيدا عن تأثر بعض الرومنسيين باليونان القديمة على غرار نوفاليس وغوته ولشلنغ، فهو لدرلين يريد أن يؤسس لمرحلة جديدة، تأسيس ذاتي للأدب والثقافة الألمانيين وانبجاس قواعد جديدة بحم الخلق الفني والإبداع الشعري.

"ويعد هولدرلين – في تقدير هيدغر- أفضل نموذج وخير مثال للرومانسية الألمانية المتجددة، رومانسية لا تتأسس حصريا على نموذج اليونان القديمة بل تشمل المصلحة والجمع بين اليونان والثقافة الألمانية والحضارية الغربية عموما[1]".

ويشكل هولدرلين أيضا – في تقدير هيدغر – انموذجا للروح الجرمانية ولطموحاتها ومبادئها بفضل مفهوم العودة إلى الأصل، وإلى الثوابت وإلى الفكر الألماني بدلا من الانغماس والانغلاق داخل أفق الحضارة الاغريقية القديمة فهو لدرلين يجسد العودة إلى أرض الأجداد إلى التراب الألماني، إلى كل ما يربطه بالتراث الألماني "وهذا التصور الجديد عند هولدرلين لا يعني – في تقدير هيدغر- صداما بين الغرب والشرق، بين القديم والحديث بقدر ما يجسد ثوابت فكر وفن جديد يتمسك بضرورة العودة إلى الأصل، العودة إلى الإرث الحضاري الألماني والذي يمثل نواة التوازن لكل ما هو آت[2]" وعليه يكون الفن وتحديدا الشعر مجسدا للقدر التاريخي للشعب الألماني ولا بد أن يكون هذا الفن قريبا جدا من الأصل أن يتجاوز التقليد والإرث الأفلاطوني، الأصل الذي يسبق أيضا انحدارا الميتافيزيقا.

إن الرغبة الهيدغيرية تكمن في السعي إلى بروز استيطيقا المستقبل تنهل من مناهل جديدة وتحلم بميلاد فن كلاسيكي جديد، فن يعود إلى المرحلة قبل السقراطية وهو فن لا بد أن يقطع الصلة مع الفن الحديث ومع الفلسفة وأنساقها التأملية والتي طالها "الفساد" بسبب تفاقم

---

[1] Ibid 350.

[2] M ; Heiddeger, *Approche de Hölderlin*, Paris Gallimard 1962, traduction Hcorbin, M Deguy, F Fedier J Launay p 192.

النزعة التقنية "المتعولمة" فلقد تأثر الفن الحديث بالتضخم التقني والاستعمال المتزايد للتقنية، هذا الاستعمال نال من ثوابت الفنون ومن أصولها وجذورها، فعندما غادرت الآثار الفنية الحديثة والانتاجات الطلائعية الأرض الألمانية، فقد صلتها مع كل ما هو شعبي، مع كل ما هو قومي، فكأنما هذه الفنون قد تعاقدت مع التكنولوجيا، ومع التقنية ومع استعمالاتهما إلى درجة يفقد معها الأثر الفني كل ما هو فني، كل ما هو أصيل حيث يتحول الفن على شيء شبيه لما هو صناعي.

ويلتقي تصور هيدغر – في تقدير مارك جمناز مع رؤية لوكاتش الجمالية إذ أن تفكير هيدغر بشأن الأصل يتميز بعديد النقاط ذات الصلة بأسس وأصول فلسفة الفن لدى لوكاتش[1]، فالانعطاف الماركسي لدى لوكاتش يحبط كل حلم بالعودة إلى اليونان القديمة، إلى اليونان الكسلايكية، إن الأثر الفني "الواقعي" لدى لوكاتش لا بد له من أن يستجيب لمتطلبات ومقومات الكلية والانسجام الشكلاني (الشكلي) بيد أنه لا بد للشكل أن يؤسس للنظر الجماعي للقوى الثورية. أما الأفق الجمالي – الاستيطيقي لدى هيدغر فينبثق من الرغبة في التأثر بما أتاه القدامى، من شهرتهم، شهرة البعض منهم من فلاسفة وشعراء، ورجال سياسة، تميزوا عن غيرهم من الناس فنحتوا قدرهم بمفردهم وكأن الفن الذي يطمح إليه هيدغر يجد في جذوره حضارة هيرقليطس، وفي المدونة ما قبل سقراطية أحد ثوابته ومقوماته، بمعنى أن الفن الجديد يجد مقوماته في عصر يعود على أكثر من ألفين وخمسة مائة سنة.

وبهذا المعنى تكون استيطيقا هيدغر دحضا لمقومات الفن الحديث المتأثر بالميتافيزيقا وبالأنساق التأملية الفلسفية الكبرى ودعوة إلى العودة إلى الأصل وإلى ينابيع الحضارة الإغريقية القديمة قبل نشأة الفكر السقراطي، ومن ثمة التأكيد على نواقصي الفن الحديث وسلبية النزعة الطلائعية. إذ أن فكر هيدغر الجمالي لا تخلو من التأكيد على انحلال الفن الحديث وعلى قصوره مجسدا (هيدغر) بذلك الحنين الجارف إلى الماضي والذي لا يتعارض إطلاقا في المدونة الهيدغرية مع الرغبة في تأسيس فن المستقبل، فكأنما الآت يجد في الماضي أصلا له وتأسيسا لمقوماته وثوابته. لكن ما يمكن التأكيد عليه في تصور مارك جمناز أن ظهور أشكال فنية جديدة والاستنجاد بالتكنولوجيا المتقدمة والمتطورة، وتأثير الاستيطيقا الصناعية وتطور ما يسمى بسوق الفن العالمي وتأثير وسائل الإعلام والاتصال على المشهد الفني وعلى انتشار

---

[1] Jimenez (M), op,cit p353.

المنتوجات الفنية عوامل يجبرنا على إعادة النظر في مفهومنا للفن وفي تحديد رهانات الآثار الفنية المتعددة والمتنوعة[1]".

وعليه فإن حاضر الفن يستوجب الحديث عن رهاناته الثقافية وعن دوره البيداغوجي والتربوي والصناعي، "ولعل هذه الأسئلة الجديدة مرجعها السعي إلى إنشاء مفهوم جديد يجذر خلال الثلث الأخير من القرن العشرين وهو ديمقراطي الثقافة[2]".

---

[1] Ibid pp354-355.
[2] Ibid p355.

الخاتمة

1/- أثر هيغل في الفكر الجمالي :

إنه من الصعب أن نحصر أثر التفكير الهيغلي في مجال الفكر الفلسفي بشكل عام إذ تشعبت وتنوعت الاتجاهات التي نهلت وتأثرت بفلسفة هيغل إلى حد أنه يطلق على بعض الفترات من القرن الماضي بأنها عصر البعث الهيجلي. ويطلق أيضا على هذه الاتجاهات اسم الهيغلية، وهو مصطلح يطلق على حركة فلسفية واسعة ومتشعبة نشأت وتطورت من خلال مذهب هيغل، ولا يرجع التنوع الهائل داخل الهيغلية إلى ظروفها التاريخية فحسب، وإنما يرجع كذلك إلى الفكر الهيغلي ذاته، إلى المذهب نفسه، والذي لم يقتصر تأثيره على ميدان التفكير الميتافيزيقي النسقي وحده، بل امتد تأثيره إلى ميادين علم الجمال، والسياسية والاجتماع واللاهوت وتاريخ الفلسفة، وتفسير التاريخ وبالطبع – لا يتسع المجال هنا لدراسة الأثر الهيغلي في مختلف هذه الميادين وإنما طبيعة البحث تفرض علينا الاكتفاء بتأثير المدونة الهيغلية في ميدان علم الجمال بشكل عام.

إن المطلع على كثير من الكتابات المعاصرة لعلم الجمال، سيجد أثر هيجل فلسفته الجمالية واضحا، لا سيما في استخدام كثير من مصطلحات هيغل بنفس المعنى وذات الدلالة، فحين يستخدم غولدمان، مصطلح الفن بما هو تعبير عن رؤية العالم وتصوره لدى الجماعة البشرية، سنجد أن هذا المصطلح عينه قد استخدمه هيغل من قبل، بنفس المعنى، حين عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم، عن الحياة، عن الحضارة وعن المطلق، وعن الحقيقة من خلال الفن، فالشعر الملحمي كان عند الإغريقيين تعبيرا عن رؤيتهم للعالم، إذ أن الرؤية الإغريقية – اليونانية للوجود، وللحضارة، وللحقائق نجدها في ***الألياذة والأوديسا*** وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها في الرامايانا والمهارابانا.

وعليه يكون الفن تعبيرا عن البنية الكلية للمجتمع الذي ينتمي إليه الفنان وتأصيلا لروح الحضارة التي ينتمي إليها بكل تجلياتها وبكل علاقاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية والتي تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع، بين الآنا والغير، بين الذات والآخر. ولقد تأثرت الاتجاهات السوسيولوجية في رؤاها النظرية عن الفن بالمدونة الهيغلية وفي تصورها للنشاط الابداعي وهذا ما نجده واضحا وجليا لدى جورج لوكاتش في تأسيسه

لنظرية الرواية على أساس تعريف هيغل للرواية بأنها الملحمة البورجوازية الحديثة[1] فيهغل قد ربط بين الرواية والبورجوازية في حديثه الوجيز عن الرواية، في كتابه *علم الجمال*، وصور العلاقة بين الشكل الداخلي للرواية والظروف والأبعاد الاجتماعية والتاريخية الخارجية على أسس ديالكتيكية جدلية، حيث بين هيغل أن الرواية تتضمن ثراء مضمونيا وحضاريا واجتماعيا، أي أنها تعرض عرضا ملحميا الواقع الاجتماعي، بيد أنها تفتقر لحالة الصفاء الشعري الأصلي في العالم والذي تنبع منه الملحمة الحقيقية فاتجهت الرواية إلى النثر بعد أن تمزقت الوحدة الباطنية والذاتية للعالم الملحمي، وللحضارة الملحمية، بفعل القوانين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والتي نالت من هذه الوحدة ومزقتها وجزأتها، وعليه فقد تحولت الكليات الشعرية في العالم الملحمي الأصلي والأصيل إلى جزئيات وجسيمات تحتاج إلى الوحدة وإلى الانصهار داخل أفق الكلي من جديد.

وعليه فقد فقدت الحضارة الشعرية الملحمية بساطتها وشاعريتها وكلياتها وصفاءها وسط التحولات التي طرأت على البعدين التاريخي والحضاري بفعل العالم الصناعي والتقني والتكنولوجي والذي نحياه الآن.

ولقد قدم لوكاتش وباختين اضافات نوعية وأصيلة إلى رؤية هيغل والتي انطلقا منها، إذ أنهما قدما أبعادا جديدة لنظرية الرواية سواء في علاقتها بالتشيوء، والوعي الطبقي والتاريخ لدى لوكاتش، أو في علاقتها بالبناء الداخلي للرواية وأسلوب الخطاب الروائي كما لدى باختين.

وتمثل الرواية في المدونة الهيغلية، وفي فلسفته الجمالية بحثا عن الوحدة المفقودة والمنشودة، الوحدة بين الكلي والجزئي، بين الفرد والمجتمع والتي انحلت بفعل طبيعة المجتمعات الحديثة التي تميل إلى التجزئة وإلى صياغة القوانين المتعددة في شتى مجالات الحضارة والحياة، القوانين العلمية والاقتصادية والسياسية، والروحية الدينية، وعليه تمثل الرواية في التصور الهيغلي السعي إلى إعادة الطابع الشاعري والفني للحياة، إذ أن الرواية تحيل إلى التناقض بين البعد الشعري والمدونة النثرية، البعد الشعري الذي يمثله الفن بما هو تصور لروح الشعوب والحضارات وإدراك للمطلق والحقيقة، والتعبير الحسي عن الوحدة

---

[1] *برابها كاراجها : لوكاتش و باختين ودراسة اجتماعية للرواية : ترجمة أمين محمود الشريف* : مجلة ديوحين، العدد 73، مطبوعات اليونسكو، القاهرة 1986، ص.60.

الأولوية بين الذات والموضوع، وبين الشكل والمضمون، والبعد النثري والذي ولدته الظروف الاجتماعية والقانونية والتي يجد الإنسان فيها، ذاته مرغما بل ومجبرا على التعايش معها.

وقد بين هيغل انه يمكن حل هذا التناقض بطريقتين أولهما :

أما أن يعترف الإنسان بالأمر الواقع في العالم ويوطن نفسه على قبوله وبالتالي فإنه يعتنق النثر ويستغنى عن الفني تماما والذي يصبح لا وجود له على الإطلاق في عالم النثر.

وثانيهما، أن يرفض الإنسان نثر الحياة الحديثة ويستعيض عنه ويستبدله بواقع جديد يتصل بالجمال والفن.

ولقد أبرز لوكاتش أهميته رؤية هيغل للحال الذي آل إليه الفرد في المجتمع الحديث، "لأن هيغل لم يتخذ نفس الموقف الذي اتخذته الحركة الرومانسية الأولى وهو الحلم بالعودة إلى المجتمعات القديمة والتي كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الذاتي والموضوعي، بين الكلي والجزئي، بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه[1]"، صحيح إننا نشعر بحنين هيغل وهو يحدثنا عن العصر البطولي، والبطل الملحمي، ولكنه كان يؤكد ويوضح أن التاريخ لا يعود إلى الوراء، وأن الماضي لا يرجع أبدا. وهذا يعني أن هيغل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية الاستهلاكية، وإنما بين أن الاستسلام للواقع وقبوله كما هو يعني موت الفن، لأن الفن بوصفه رؤية للوجود وللحياة وللحقيقة والمطلق، وبما هو تعبير عن روح الحضارات والشعوب يتنافى وجوده مع قبول النثري والعادي والمبتذل في الواقع الخارجي. وقد بين هيغل أن من ينادي بالعودة إلى الماضي فإنه يفعل ما فعله دون كيشوت حين ينادي بأخلاق الفروسية في عصر الدولة والمؤسسات والقوانين، أي في عصر لم يعد ملائما لها أو متقبلا لطبيعتها، وعليه فقد كان مصيره السخرية والتهكم. ولعل ادارك هيغل لهذا الوضع الجديد الذي يجد فيه الإنسان نفسه مواجها لسلطة الكل وللقوانين التي تفترض عليه وتجعله مجبرا على التقيد بها بما هو جزء من الكل الذي ينتمي إليه، هو الذي جعل كثيرا من الاتجاهات الجمالية المعاصرة والتي اهتمت بالبعد النفسي في التجربة الفنية الإبداعية تعتمد عليه أيضا بوصفه نقطة انطلاق لها، وهذا ما نجده لدى جماعة فرانكفورت ولا سيما لدى ماركيوز وادرنو، التي التقطت التحليل الذي قدمه هيغل للرواية والذي يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي في العصر الحديث في القرن التاسع عشر.

[1] *ميخائيل باختين : الخطاب الروائي : ترجمة وتقديم محمد برادة دار الفكر للدراسات*، القاهرة 1987، ص.8.

ولقد اعتمد هيغل في تحليلاته للرواية على التاريخ، وعلى منطق جدلي أتاح له كشف المبادئ الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات الصائرة والمتغيرة والمبتدلة، وكذلك نقده لصيرورة العالم الحديث، وما ارتبط به من اغتراب واستيلاب للإنسان. فقد تناول هيغل الرواية بعد أن حلل السمات الرئيسية في الفن والمجتمع والتي أدت إلى تحلل الصورة الرومنسية للفن. وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفني الجديد والذي بدأ مع رواية الفروسية ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفعل داخل المجتمع، فالحياة في الواقع الاجتماعي التي كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت إلى نظام ثابت ومستقر هو نظام الدولة والذي تسيطر عليه مؤسسات الدولة من شرطة ومحاكم وحكومة وجيش، ولذلك تغير وضع الأفراد عن ذي قبل. وصار أبطال الرواية يواجهون المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة، وشروط المهنة، وأصبح الأفراد يرون في هذه القوانين اعتداء على جميع حقوق الإنسان الشاعرية.

وبالتالي فقد نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم، أو ليضفي عليه الطابع الشاعري. وقد لخص هيغل بذلك معظم الاتجاهات التي كانت سائدة في روايات القرنين الثامن عشر بألمانيا والتاسع عشر بفرنسا "أن رصد هيغل لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع هو ما جعل الرواية تضطلع بوظيفة الملحمة داخل المجتمع المنظم بطريقة نثرية، لأنها تسعى على أن تستعيد كلية العالم وشاعريته المفتقدة[1]".

ولذلك فإن الرواية لدى هيغل تقوم بدور أساسي في كشف الوهم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر، وإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع، نتيجة لافتراضهما وجود نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية.

ومن بين الشراح وعلماء الجمال المعاصرين والمتأثرين بفلسفة هيغل الجمالية نجد المفكر الإيطالي بندتوكروتشه والذي لا ينكر الأثر الهيغلي في فلسفة فهو يصرح "إن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعا من الارتباط بفلسفة هيغل[2] ويقتفي كروتشه أثر هيغل في كثير من خطواته، فيرى أن الفكر هو الحقيقة، وما من حقيقة غير الفكر، فالفكر والحقيقة شيء واحد، وليست المعرفة – إذن – علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ومغاير له، بل هي الفكر

---

[1] *المصدر نفسه، المقدمة*، ص.ص9-10.
[2] *بندتوكروتشه : المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي*، الطبعة الأولى 1947 ص.5

ذاته في إدراكه لذاته، وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئا واحدا، فلقد ترتب على هذا أن الفلسفة ليست مجردات، بل هي إدراك للواقع العيني، وما من واقع عيني غير الفكر، ولذلك فالحياة العينية للفكر هي موضوع الفلسفة، وليست مهمة الفلسفة إدراك حقيقة خارجة عن الفكر ومتعالية عليه، وإنما هي إدراك لحياة الفكر. "وهنا لا يكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته[1]".

وكما هو واضح فهذا ما سبق أن أوضحه هيغل في *ظاهريات الروح* حيث يعتبر هذا الكتاب بمثابة تاريخ للوعي الذي يتكشف عبر تاريخ العالم، ويرى كروتشه أن أهم المهام التي تقوم بها الفلسفة هي أنها تميز صور الفكر. وترتب علاقات الصور بعضها ببعض، مع إبراز وحدتها العضوية التي ينتج عنها عالم التجربة العيني وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاطات.

أما الأول فهو نشاط نظري وأما الثاني فهو نشاط عملي أو لنقل صورتين للروح : المعرفة والإدارة، أوالعلم والعمل. لأن في مذهب كروتشه الواقع هو الروح ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة جوانب هي الجوانب الحدسية والمنطقية وهما يمثلان فعل الروح النظري والجوانب الاقتصادية والأخلاقية وهما يمثلان الفعل العملي. "والمعرفة – عند كروتشه- لها صورتان، فهي إما حدسية أو منطقية[2]" والمعرفة الحدسية هي المعرفة المستمدة عن طريق الخيال، وهي إدراك للصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن وغايته الخيال، وهي إدراك للصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن وهو إدراك للعلاقات الكلية، وهذا هو المنطق، وغايته الحق، أما النشاط العملي فإنه ينقسم كذلك إلى صورتين، صورة النشاط الاقتصادي والذي يهدف إلى تحقيق غايات نفعية فردية، وصورة النشاط الأخلاقي والذي يهدف إلى تحقيق الخير من خلال تحقيق الغايات الحقيقية. ويطلق كروتشه على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الروح اسم اللحظات الأربعة. وليست هذه اللحظات أو الصور منفصلة عن بعضها، بل أن كل لحظة تمثل الحقيقة كاملة، فالصورة الحدسية لروح تمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصورية تمثل الحقيقة كاملة، فالصورة الحدسية للروح تمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصورية تمثل الحقيقة من خلال المنطق، والصورة الاقتصادية تمثل الحقيقة من خلال المنفعة

---

[1] *المصدر نفسه* ص.7.

[2] أحمد حمدي محمود : *الاستيطيقا لكروتشه : مجلة تراث الإنسانية المجلد الأول العدد السادس*، جوان 1963، ص.494.

الجزئية المتبادلة بين الأفراد والصورة الأخلاقية تمثل الحقيقة من خلال الخير الكلي الذي يعم الأفراد.

ونتيجة لهذا الترتيب الذي يقدمه كروتشه نجد أن النشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر فإذا ما استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم. وذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح، وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد وهو ما بينه هيغل، حين وضع الفن في مرتبة أولى قبل الدين والفلسفة، لأن الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائما التصورات المنطقية المجردة التي تتعامل بها الفلسفة والعلم.

والفن عند كروتشه حدس خالص وهو (الحدس) الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية بمعنى أنه الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي، وهو يعتمد على الخيال، بينما الإدراك المنطقي يعتمد على الذهن، فالمعرفة إما أن تكون حدسية خالقة للصورة، وإما أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنية، ولهذا فإن المعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية، ولهذا أيضا فإن محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس، لأنه هو المنتج والخالق للصور، أي أنه يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي وهو قوام كل الفنون إذ أوضح كروتشه أن كل معرفة فنية هي غنائية، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات فالفن لديه "هو التعبير عن شعور أو التكافؤ بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة، أي التكافؤ بين الحدس والتعبير[1]" ولذلك يقول كروتشه "....فالحدس لا يكون إذا إلا حدسا غنائيا، وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له[2]".

وإذا كان الفن عند كروتشه يتكون من شعور ذاتي من حدس يتحول إلى صور يمكن تأملها، فإنه لا يمكن النظر إلى هذين العنصرين (الشعور والصور) على أنهما منفصلان ومتمايزان عن بعضهما، بل هما متحدان ولذلك فإن كروتشه لا يرى العمل الفني مجرد مضمون فحسب، أو مجرد شكل بل هو اتحاد أو وحدة هذه الثنائية الشكل والمضمون) (الذات والموضوع) و(الشعور والعاطفة) ليشكل بالتالي الأثر الفني كلا واحد، فإذا ما سلمنا أن

---

[1] كروتشه، المجمل في فلسفة الفن ص.ص49-50 : مصدر سبقت الإشارة إليه.

[2] *نفس المصدر* ص.ص49-50.

المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية الأولى، وأن الشكل هو الفعل الروحي أو التعبير أو الحدس الغنائي، كان علينا أن نرفض – وفق رؤية كروتشه الجمالية- التصورات التي تفصل الشكل عن المضمون، لأن المضمون في العمل الفني هو ما يتحول إلى شكل.

وما يمكن التأكيد عليه هو أن كروتشه قد أعاد في كثير من تصوراته الجمالية وفي فلسفة الفن لديه –صياغة الكثير من أفكار هيغل، إذ أن التصورات الهيغلية لفلسفة الفن في كتاب *الجماليات* قد تحدث عنها كروتشه بشكل جديد يدعم الرؤية الفنية والجمالية الهيغلية فلقد رد كروتشه على الرأي القائل بأن الفن ليس بمعرفة، وأنه لا ينتمي إلى العالم النظري أو الفكري، بل إلى عالم المشاعر والانفعالات والغرائز مبرزا وموضحا أن المعرفة الذهنية والتصورية والنظرية لا تنفصل عن المعرفة الحدسية بما هي قوام الفن، إذ أن المعرفة الذهنية والتصورية هي معرفة الصلة أو العلاقة بين الأشياء، بينما معرفة الأشياء ذاتها هي معرفة حدسية، وإذا كان علم الجمال أو الفن لا ينفصل عن اللغة، فإن اللغة هي حدس بل أن كروتشه يعرف علم الجمال بأنه علم لغويات عام وذلك لأنه العلم الذي يبحث في مقومات وسائل التعبير.

وعليه فإن علم الجمال وإن كان يبحث في المعرفة الحدسية، فهو أيضا علم فلسفي، فتكون فلسفة اللغة مرادفة لفلسفة الفن. وهكذا فإن كروتشه يحدد موضوع علم الجمال المعاصر من حيث هو علم يهتم بوسائل التعبير الإنساني عن الشعور، فما يقال عن وسائل التعبير في الشعر مثلا، يصدق أيضا على كل الفنون الأخرى سواء كانت رسما أو نحتا أو عمارة أو موسيقى.

والثابت أن هذه النقطة التي تبرز إسهام كروتشه الأساسي في علم الجمال المعاصر، فلقد حول كروتشه الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي تكررت على مدار التاريخ الفلسفي إلى الاهتمام الخاص بالوسائل التعبيرية ومن ثمة فإنه لا يمكن – وفق الفلسفة الجمالية عند كروتشه. تصنيف الفنون والأنواع الأدبية بصورة نهائية، لأن الحدوس متفردة ومتجددة، وبالتالي فلا قيمة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وداخل الفن الواحد أيضا، ولا قيمة أيضا لتلك القوانين الثابتة والتي يضعها النقاد وعلماء الجمال وبالتالي فإنه لا معنى أن يلتزم الفنان في إبداعه الفني بقواعد محددة سلفا، فالناقد من –وجهة نظر كروتشه- هو فنان يحس ما أحسه الفنان فيعيش تجربته الفنية مجددا أو يعيش حدسه الفني الخيالي ثانية، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة عقلانية وواعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية.

وإذا كان كروتشه يتفق مع هيغل في كثير من القضايا، إلا أنه يختلف عنه في بعض القضايا، فكروتشه لا يوحد بين الفن والدين والفلسفة على النحو الذي قدمه هيغل، بل يؤكد اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة في تقدير كروتشه. غايتها تقديم الواقع الفعلي كما هو، أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع، بمعنى أن هناك اختلافا بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني لأن المعرفة العلمية تعتمد على التصورات الفعلية، الحقيقية، فهي تسعى إلى معرفة ماهيات الأشياء، بينما الحدس يتناول العالم المرئي، ويرى كروتشه أن الخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الالتباسات التي وقعت فيها الاستيطيقا، إذ لا يمكن –في تقدير كروتشه الحكم على الأثر الفني بمعايير الحقيقة، (أي بالصواب أو الخطإ) أو بمعايير أخلاقية (الخير والشر) فالحكم على الفنون والإبداعات الفنية بمثل هذه المعايير يعني الحكم على الفن –بالموت- وفق ما يراه كروتشه- لأن الفنان حينذاك لا يستجيب للتعبير عن حدوسه، عن مشاعره، وإنما يصبح ناقدا فنيا، كذلك فإن المشاهد للعمل الفني- وإذا ما طبق المعايير الأخلاقية والمعرفية والعلمية في تقييم الأثر الفني يصبح هو الآخر أشبه بالناقد. ويستبعد كروتشه –أيضا- التوحيد بين الفن والخرافة أو الأسطورة، لأن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمرا منزلا، ولأن الأسطورة بعين المؤمن، أي في واقعها الأصلي، الصرف، ليست صورة فنية إبداعية أنتجها الخيال والحدس، وإنما هي أمر ديني، والدين في تصور كروتشه- فلسفة ولكنه فلسفة لم تكتمل ولم تنضج يقول كروتشه "وقولنا أن الفن حدس يستبعد كذلك أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس أو أن يكون عملا حسابيا لا شعوريا. فإن تعريفنا هذا يتميز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصورة التصويرية كذلك[1].

وهناك قضية أخرى يختلف فيها كروتشه عن هيغل، وهي قضية نقد العمل الفني وتذوقه، فقد رفض كروتشه وجود نموذج طبيعي أو صناعي يمكن أن نقيس من خلاله العمل الفني، سواء كان جميلا أو قبيحا فهو (كروتشه) لا يقر بوجود درجات للتعبير ونظر إلى هذه المشكلة من زاوية نظر مطلقة، إذ رأى التعبير الفني إما أن يكون ناجحا وهو ما يسمى بالجميل، وإما أن يكون فاشلا، وهو ما جرت العادة على تسميته بالقبيح، ولكن يبرز التساؤل هنا كيف نعرف أن العمل الفني ناجح؟

---

[1] *نفس المصدر* ص.35.

يجيب كروتشه بأنه ليس أمامنا سوى وسيلة واحدة وهي التمثل التاريخي. فمثلا إذا أردنا أن نصدر حكما على دانتي أو شكسبير أو رفائيل، كان من واجبنا أن ندرس وأن نتفحص عصورهم وتاريخهم دراسة متأنية تكون كافية لتساعدنا على الوصول إلى مستوى هؤلاء الفنانين. إذ لا يمكن إطلاقا –في فلسفة كروتشه الجمالية- أن نحكم على أي عمل فني ونقيمه من خلال مقارنته بشي آخر أي بعمل آخر يختلف عنه تاريخيا وحضاريا وثقافيا، فالعلم أو الأثر الفني لا يقاس إلا من خلال خصوصياته ومقوماته الذاتية، والوسيلة الوحيدة للتمثل التاريخي – في تقدير كروتشه- تتم عندما يضع المتذوق نفسه مكان الفنان، أي أن يستحضر مرة ثانية ظروفه النفسية، ومن ثم تبدو أهمية البحث التاريخي والحضاري لفهم وتفحص وتذوق الأعمال الفنية والأدبية على تنوعها واختلافها. وثرائها، إذ بدون هذا المبحث التاريخي ستختفي وتندثر قيمة أي عمل فني تحقق فيما مضى، والمقصود بالبحث التاريخي عند كروتشه، هو دراسة العصر والسمات الروحية المختلفة التي كانت سائدة فيه، وليس المقصود به الرجوع إلى سيرة الفنان ودراسة العادات والتقاليد التي كانت شائعة في عصره.

ونتيجة لاهتمام كروتشه بعلم اللغة فقد أشار إلى الصلة بين اللغة والفن وبين أنهما ليسا شيئين متمايزين، بل هما شيء واحد، فاللغة ما هي إلا صوت منطوق ومنظم بقصد التعبير، وهي إبداع مستمر فهي (اللغة) فن، لأنها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة، فالتأثيرات الحدسية الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائما. ويرى كروتشه أن كل إنسان يتكلم وفقا للأصداء التي ترددها الأشياء في روحه، أي وفقا للتأثيرات التي يتأثر بها، ولهذا لا يمكن القول –إطلاقا- بوحدة اللغة بل بتنوعها وتعددها لأنها لا تتكون من أشياء مادية جاهزة في الخارج يمكن الرجوع إليها. ولهذا تتعدد اللغات البشرية نتيجة للاختلافات الفردية في الجوانب التعبيرية للغات. ومن ثمة فليس من الغريب أن يعرف كروتشه الاستيطيقا بوصفها علم التعبير واللغة، والعمل الفني هو وحدة لا تقبل الانحلال والتحلل والتجزئة لأنه (العمل الفني) رؤية شاملة تتمرد وتقصي القواعد والتصنيفات المصطنعة.

ولأن اللغة تمتاز بقوة خيالية ومجازية فإن كروتشه رأى أن التوحيد بينها وبين الشعر (والفن بصفة عامة) أمر محتوم سهل ولا مفر منه، ما دمنا قد فهمنا الفن على أنه حدس وفهمنا الحدس على أنه تعبير، "ووحدنا بذلك – ضمنيا- بين التعبير واللغة، إذ فهمنا اللغة[1]".

واللغة ليست مكونة من أشياء مادية جاهزة في الخارج وإنما هي تعبير متجدد كالإبداع الفني على تنوعه. ولذا كان علم الجمال هو علم اللغات التعبيرية المتعددة، باللون والحجم، والصوت وأن ما يصدق على العمل الفني يصدق على اللغة من حيث هي إبداع متجدد ومستمر تعتمد على التعبير "ولقد تأثر كروتشه في تصوره للغة بما قاله من قبل كل من همبوليت وشتانيتال من أن اللغة ليست شيئا ينبعث بقصد التعامل الخارجي، بل على العكس إنها شيء باطن يدل على النهم إلى المعرفة وإلى محاولة الاهتداء إلى حدس الأشياء[2]".

ويستفاد مما تقدم أنه يمكننا القول بأن الفن عند كروتشه حدس تعبيري يستدعي نفي أو إنكار أن يرتبط الفن بأي مبدإ آخر خارج عنه، أو أن يرتبط بأي أنشطة روحانية أخرى وهذا ما قام به كروتشه عندما ميز الفن وطبيعته عن أية ارتباطات أو أية شوائب علقت به خلال النظريات الفنية السابقة عليه.

ولعل أو إنكار يلزم عن إجابة كروتشه من أن الفن حدس هو إنكار أن يكون الفن واقعة مادية، أن يكون ألوانا أو نسبا بين ألوان أو أن يكون أصواتا أو نسبا بين أصوات، ذلك لأن المادة نفسها انتهت على يد العلماء إلى أثير أو ذرة، وبالتالي فلا معنى لأن نفهم المظهر المادي للعمل الفني، "ولذا فقد رفض كروتشه كل القوانين التي زعم أصحاب المدرسة الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليه في مضمار الدراسة التجريبية للأذواق ومنهم فاغنز[3]".

وثمة إنكار آخر ينطوي على تعريف كروتشه للفن بأنه حدس هو أن يكون الفن فعلا نفعيا أخلاقيا براغماتيا، ذلك لأن العمل أو الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم، أما الفن فإن من طبيعته ألا شأن له بالمنفعة أو باللذة والألم.

وكذلك أنكر كروتشه أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي، ذلك لأن التجربة الاستيطيقية –في نظره- تجربة إلزامية ليس خاضعة للاختبار، فإذا كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان، ومن ثم فإن الفن غير ناشئ عن الإرادة وهو في حل كذلك من

---

[1] كروتشه *المجمل في فلسفة الفن*، مصدر سبقت الإشارة إليه ص.67.

[2] د.أحمد حمدي محمود : *الاستيطيقا لكروتشه، تراث الإنسانية المجلة الأولى*، مرجع سبقت الإشارة إليه ص.502.

[3] كروتشه : *المجمل في فلسفة الفن –ترجمة سامي الدروبي*، مصدر سبقت الإشارة إليه ص.25.

كل تميز أخلاقي، كذلك ينكر أن الفن معرفة تصورية كما بيننا استبعاد ارتباط الفن بالأسطورة بمعناها الديني لأنها واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة ترتبط بالإيمان والكفر وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها مادام هو منها بمثابة الخالق والمبدع.

وبعد أن يحدد كروتشه الفن بأنه حدس تعبيري لا يستند على أي تصورات عقلية أو أخلاقية أو نفعية، يرى أن هناك من النقاد من وصف (الحدس المحض الذي انتهى إليه بأنه شيء جامد وميت، فأعاد النظر في صلة الحدس بالعيان "ورأى أن الحدس المحض من حيث كونه غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطقية، يفيض بالعاطفة والانفعال، وأنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية، أي أن ثمة حرارة متأججة تحت البرودة الظاهرة[1].

ولقد اتضح هذا التغيير في رأي كروتشه وخاصة بعد أن ناقش المذهبين الشهيرين في الفن: المذهب الرومنسي والمذهب الكلاسيكي من حيث أن الأول يميل إلى العاطفة والثاني يميل إلى التصور "ورأى أنه من الأفضل ألا نصف الفن العظيم بأنه رومانسي أو كلاسيكي، عاطفي أو تصوري بل الأفضل أن نقول إن الفن العظيم هو رومانسي كلاسيكي معا، وأنه عاطفة وتصور في آن واحد[2]".

ولما كانت العاطفة تعبيرا عن حالة نفسية فردية كمنظر ضوء القمر الذي يرسمه الرسام، والحركة الموسيقية الرقيقة أو العنيفة التي يلعبها الموسيقار، أو الصورة الشعرية التي يصورها الشاعر، هي حدوس فردية تعتبر عواطف فردية لها وحدتها الخاصة وحيث أن القصيدة الغنائية مثال لمثل هذا التعبير الفردي فإن كروتشه يستعير مصطلح الغنائية ويعممه على كل أنواع الفنون ويصبح الفن ثمرة لكل من العاطفة والشعور والصور الخيالية وبفضل العاطفة تتحول الصور إلى تعبير غنائي وهو قوام الفنون جميعا ولذلك يقول كروتشه "أن الحدس لا يكون إذا إلا حدسا غنائيا وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له[3]".

وكما حدد كروتشه طبيعة الفن، فهو أيضا قام بتحديد ماهية العمل الفني من حيث كونه انطباعا متموضعا أو تأثيرات اتخذت شكلا معينا، بمعنى أنه إذا كان المضمون هو المادة الانفعالية الأولى وأن الشكل هو ذلك الفعل الروحي والفردي، فإنه يتعين علينا أن نرفض الفصل بين الشكل والمضمون، كما يحدث من قبل أصحاب التصور والنزعة الشكلية والذين لا يرون

---

[1] كروتشه : المرجع السابق ص.163.
[2] كروتشه : المرجع السابق ص.47.
[3] نفس المصدر ص.ص49.50

في الفن أو في الأثر الفني إلا علاقات صورية وصورة جمالية وعلاقات شكلية مجردة، أو أصحاب النزعة "المضمونية" والذين يذهبون إلى أن غاية العمل الفني وجوهره هو مضمونه، أي مادته وأن اختلفوا في تجديد طبيعة هذا المضمون. ويرى كروتشه أن النشاط التعبيري لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيري، "فهو (كروتشه) يرى أن كلا من المضمون والشكل وسيلتان من وسائل التعبير فيقول إنه يمكن أن نعد الفن مضمونا أو صورة، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة وأن الصورة ممتلئة بالمضمون أي أن الشعور هو الشعور المصور[1]" ويترتب على التوحيد بين المضمون (العاطفة/الانفعال النفسية الفردية (الحدس) والشكل (الفعل الروحي أو التعبير) توحيد آخر بين الحدس والتعبير بين الصورة وترجمتها المادية "لأنها متى بلغت الفكرة أو الحالة الجمالية حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كياننا كله فحركت عضلات الفم ورنت في داخل الأذن[2]" وبالتالي فإنه قبل أن تنشأ "الحالة الفكرية التعبيرية" فإن الفكرة أو اللحن أو اللوحة لا توجد أبدا.

والثابت أنه بقدر ما اهتم كروتشه بالشكل والمضمون في العمل الفني لم يهتم بعنصر مهم ولا يقل أهمية عنهما وهو عنصر المادة والذي عده وسيلة تقنية تعتمد على المهارة والصنعة "ويرتبط بأي حال من الأحوال بالحدس أو التعبير، ذلك لأن العمل الفني ينتهي تماما داخل عقل الفنان مستشهدا بقول مايكل انجلو أن المصور يصور بعقله لا بيديه لكن كروتشه قد أخطأ خطأ جسيما لأنه لم يع شيئا مهما هو أن تفكير الفنان موجود أيضا على أطراف أصابعه، بل في أصابعه وبهذا المعنى تصبح للأيدي قدرة شاعرية ونصاعة بكل ما في هذين من معنى[3]". هذه بالإضافة إلى أن هناك قيمة مهمة من قيم المادة خاصة في الفن التشكيلي هي قيمة اللمس، حيث أننا نبصر عن طريق لغة اللمس قيمة تزيد من جمال اللوحة أو التمثال أو المعمار. بالإضافة إلى أن هناك فعالية للمادة فهي توحي وتومئ بما فيها من إمكانات، فعلى سبيل المثال فإن النحات لا ينحت ما يريد بل ينحت ما يريد الشيء، "ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة

---

[1] د.زكرياء ابراهيم: *فلسفة الفن المعاصر* مكتبه مصر دون تاريخ ص.50.
[2] كروتشه : *المجمل في فلسفة الفن* ترجمة سامي الدروبي، مرجع سبقت الإشارة غليه ص.56.
[3] جان بارتليمي: *بحث في علم الجمال* ترجمة أنور عبد العزيز مراجعة نظمي لوقا دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، دون تاريخ ص.197.

غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشيء دلالة البشرية حملا أمينا وحيث تنطق المادة[1]".

وينتهي بنا القول للتأكيد أولا على أن فلسفة كروتشه تمثل إحدى الفلسفات المعاصرة والتي اتخذت من الفلسفة الهيغلية أساسا لها ليس في تحليل قضايا الفن فحسب وإنما في تحليل مجمل قضايا الفكر والوجود.

كما ينتهي بنا القول ثانيا إلى أنه على الرغم من حرص كروتشه الشديد على تمييز الخبرة الجمالية إلا أنه كان حرصا انتهى به إلى عزلها بمعنى من المعاني عن الجوانب الأخرى في الحياة، حيث تتبادل التأثيرات بكل الأنشطة الإنسانية المختلفة والتي يمارسها الفرد في حياته الفعلية، وكذلك فإن لفظة الحدس التي عرف بها الفن، لفظة غامضة، زادها غموضا إضافة التعبير إليها على أنه الحدس التعبيري لحالة نفسية، مما أدى بالكثيرين أن يستخدموه بمعان مختلفة.

وأخيرا يمكن وصف اتجاه كروتشه الفني بالاتجاه المثالي والروحي والذي يرى أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء وفضلا عن كروتشه فإن الرؤية الحدسية الروحية للفن ذات (الاتجاه المثالي لها العديد من منظريها على غرار كلنجوود وصامئوال الكسندر وسارتر، ويمثل العمل الفني -من وجهة النظر المثالية الروحية- رؤية خيالية فهم ينكرون عليه أن يكون واقعة مادية أو أشكالا جسمية، بمعنى أن الأثر الفني يتميز عن الموضوعات الفيزيائية مثل الصور المعلقة على الحائط وعن الأصوات التي تنساب في قاعات العروض. وما يحتج به هؤلاء المثاليون هو أن العمل الفني على الرغم من أنه لا يمكن توصيله إلى الآخر إلا عن طريق الناقل المادي إلا أنه موضوع متخيل يبدأ وينتهي في عقل الفنان ويكون هو أول متذوق له، أما يكون العمل الفني في مادة فهذا من قبيل أعطاء الروح جسدا تمشي به بين الناس، وعلى الناس أن ينفذوا من خلاله على الروح، وذلك لأن المادة لا تخدم إلا غرضا ثانويا يتحدد في أنه يحفظ للعمل الفني نوعا من الوجود العيني على نحو يكفل تقيميه كموضوع عام لإدراك مشترك ويعتبر بعض النقاد أن الوسيط لدى المثاليين ليس أكثر من ذلك الوسيط الذي يتوسل به في جلسة لتحضير الأرواح حيث لا يتطلب الأمر دراسة أو معاناة مع المادية مطلقا.

---

[1] نفس المصدر ص.188.

ويؤخذ على هذا الاتجاه أنه لا يتعامل مع واقع الفن والعمل الفني فالعمل الفني لا يمكن تمثله وتمثل فكرته إلا في مادة وبخاصة أعمال الفن التشكيلي. إذ كيف يتمثل الفنان بخياله فكرة لوحة –مثلا- ويستحضرها في داخلها كاملة معلنا ميلاد العمل الفني في داخله دون أن يتخيلها بألوان معينة ومساحات معينة وتوزيعات معينة فإنه لمن السخف القول بأن الفنان التشكيلي قد صور لوحته أو أنجز تمثاله بدون أن يستخدم أدوات مادية.

وعليه فإن واقع التخيل أو الرؤية الحدسية يشهد بأنه لا تخيل ولا حدس بصورة عارية عن المادية، فالرؤية الحدسية لشيء أو فكرة تأتي في وعينا ومعها وسائل إخراجها المادي فالأفكار لا تولد عارية. ومن هنا فإن الملتقى للعمل الفني لا يستطيع أن يفصل بين فكرة العمل ومادته، فحين ترتبط الفكرة بمادة تنشأ عن ذلك علاقة تفاعلية تجعل من المادة دليل الفكرة، وتجعل من الفكرة مبدأ تنظيم المادة، فللوسيط المادي قوة فاعلة للتغير، والعمل الفني هو حصيلة أو نتيجة عاملين اثنين، هما الوسيط المادي والرغبات الذاتية للفنان.

2/- **فلسفة هيغل الجمالية : نقد وتأمل**

لقد بينا في مواضع عدة من هذا العمل أن هيغل يرى في الفن رؤية الوجود والحياة "وأن الهيغلية ترى أن طبيعة الحضارة معادية لطبيعة الفن ذاته[1]"، لأن طبيعة الفن وجوهره هي الحرية بينما الحضارة الحديثة تقضي على استقلال الفرد وحريته وعليه فإن هيغل يرفض هذا الطابع اللاإنساني للحضارة الحديثة، بيد أن كثيرا من الباحثين والنقاد ومؤرخي الفن اعتقدوا أن هيغل قد كتب شهادة وفاة للفن غير أن مؤلف *الاستيطيقا* لم يقل أن الفن أقل مرتبة من الدين والفلسفة، وإنما بين الطبيعة النوعية لكليهما، فالفن تعبير حسي وشكلي للحقيقة وللمطلق ولروح الحضارات والشعوب، وعليه فإن (الفن) لا يستطيع تقديم الموضوعات التي ليست قابلة للتمثيل الحسي والفني ولهذا فإن دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات، وهذا التحديد للطبيعة النوعية للفن لا تحط من قيمته بل أنه يضبط ويحدد موضوعاته ومكانته ضمن دائرة الروح المطلق فهيغل لا يعزل الفن عن الحضارة التي ينتمي غير أن كروتشه يذهب إلى تفسير آخر

---

[1]يتفق هيغل هنا مع شيلر وغوته واللذان يؤكدان على الطابع النثري للحضارة الغربية الحديثة وعليه فقد كان شيلر وغوته ينزعان على اليونان بوصفها الفردوس المفقود.

فيقول : فمذهب هيغل مضاد للفن، بقدر ما هو عقلي مضاد للدين[1]" ويقول أيضا "وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وهب حس مرهف بعلم الجمال، ويعد هاويا متحمسا للفن مثل هيغل، ويرجع السر في ذلك إلى السير في الطريق السيئ ذاته الذي سار فيه أفلاطون...وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد في طاعة العقل، فأدان المحاكاة والشعر الهوميري والذي كان عزيزا عليه، فكذلك فعل هيغل حين خضع لضرورة مذهبه فأعلن فناء الفن وموته[2]".

ولهذا فإن إمام عبد الفتاح إمام يطلق على هذا النوع من النقد، "النقد من الخارج[3]" إذ أن عديد الباحثين والشراح لفلسفة هيغل الجمالية لم يراعو الحركة الجدلية والمنطقية والتي ينتقل بها هيغل من تصور إلى آخر ومن فكرة إلى أخرى، وقد استند بعض الباحثين والذين ذهبوا إلى القول بأن المنهج الهيغلي معاد للفن وأن الهيغلية تنتهي إلى الإقرار بموت الفن وبانحلاله إلى أن الفن ليس بالوسيلة السامية من حيث الشكل أو المضمون مثل الفلسفة التي تتناول اللامتناهي واللامحدود والمطلق، إذ الفن محدود بسبب صورته الشكلية، الحسية وطبيعته النوعية في مضمون محدد وبالتالي فإن الإبداع الفني لا يعرض لنا سوى دائرة محددة ومحدودة ودرجة معينة من الحقيقة، ويعني بذلك الحقيقة التي يمكن تمثيلها حسيا، وتظهر مطابقة له، كما هو الحال في آلهة الإغريق، أما روح عالمنا الحديث فإنه قد تجاوز هذا البعد الحسي، الظاهري والعيني والذي يعتبر الفن وسيلة لإدراك المطلق واللامتناهي وبالتالي إلغاء التعارض بين الذاتي والموضوعي فكأنما كل وجود إنما يعبر ويترجم بأساليب مختلفة وكيفيات متباينة عن حل وفك كل رموز وخصوصيات التعارض بين الذاتي والموضوعي، بين الظاهر والباطن ودمجهما في كل واحد لا تنفصل أجزاؤه وإلا لكانت وحدة عرضية وتنبع الحاجة إلى تموضع الذاتي وتتأتى من الشعور والإحساس بالنقص والاغتراب والسلب الذي ينتاب الأنا والفرد، وعليه كانت الحاجة إلى تحقيق الذاتي في شكل متمايز ومتخارج والوحدة بين الذات والموضوع وهي عينها الوحدة بين ما هو عليه الشيء في ذاته (الذات) وما هو صائر إليه (الموضوع).

وتؤكد الهيغلية على تضاؤل قيمة الفن ودوره في الزمن الحديث والمعاصر إذ أصبح شيئا كماليا وفائضا على الحاجة مقارنة بالدور الذي كان منوطا بعهدته في العصور القديمة ولا

[1]دنيس هويسمان : _علم الجمال_، ترجمة د.أميرة حلمي مطر دار إحياء الكتب العربية دون تاريخ ص.47.
[2]اقتبسه دينس هويسمان من المرجع السابق ص.47.
[3]د.إمام عبد الفتاح إمام : _المنهج الجدلي عند هيغل_، دار المعارف القاهرة 1969 ص.377.

سيما في العصر الإغريقي اليوناني حيث كان الفن التعبير الأمثل والأرقى والأنبل عن روح الحضارة والشعب والتجلي الحقيقي للمطلق في أشكال فنية جميلة. وعليه فإن الحضارة الغربية الحديثة، حضارة القرن التاسع عشر لا تملك الوسائل والقدرات الفنية والتي من شأنها انجاز وإبداع ما صنعه القدامى وما آتوه من إبداعات فنية ظلت شامخة ورائدة وخالدة تترجم القدرات الإبداعية الفائقة ورهافة الحس الفني، فلقد فقد الفن في العصر الحديث ذاك التطابق بين الشكل والمضمون، وبين الظاهر والباطن والذي كان رمز الفن الكلاسيكي الإغريقي، وبهذا المعنى تكون الحضارة الغربية الحديثة حضارة نثرية تغلب عليها الاختلافات الايدولوجية والفكرية الكبرى وتعدد الأنساق الفلسفية والمذاهب السيسيولوجية والفكرية الكبرى وتعدد الأنساق الفلسفية والمذاهب السيسيولوجية والتوجهات السياسية المتعددة والمتناقضة أحيانا، إنها الحضارة التي عادت الفن والابداعات الفنية باتجاه تأسيس ثقافة غربية جديدة هي أميل إلى التجريد والتصورات الكلية والمفاهيم فلم يعد الفرد، في زمن الحداثة قادرا على تلبية حاجاته الروحية والجمالية بواسطة الفن، ولتفقد من ثمة الإبداعات الفنية كل وظيفة معرفية وميتافيزيقية وحضارية، أي أن الإنتاج الفني لم يعد الفضاء الأنسب للتعبير عن الإلهي وعن الحقيقة، فكأنما الفن قد فقد أسباب ظهوره من حيث هو تحقيق للتلاؤم بين الحسي والعقلاني، ومن حيث هو كشف للمطلق ليصبح موضوع تفكير ونقد وتأمل وبحث يصل أحيانا حد اللغو، ولقد أضحى الفنان الحديث يتمتع بحرية أوسع من تلك التي كان يتمتع بها القدامى ولكنها حرية تعجز عن إبداع وانجاز ما فعله المصريون القدامى واليونانيون القدامى لانتفاء عنصر الشاعرية وبالتالي تكون أشبه بالحرية "العمياء" والتي لا تصل إلى تحقيق الوحدة بين الشكل و المضمون، أو بين الظاهر والباطن، أي أنها الفنان الحديث لم يعد ملتزما بأية ضوابط أو محددات تكون السبيل إلى الإنتاج الفني البديع والجميل ولقد انحلت بذلك حقيقة الفن إلى ميدان التفكير العقلاني حيث أضحى الجميع يتكلم بشأن الفن لتتنوع حينئذ الاتجاهات الفكرية الجمالية.

وعليه فإن الفن الحديث قد صار موضوع تأمل ونقاش بدل أن يكون موضوع تعبير وإنشاء وإبداع، فكأنما العصر الحديث يؤسس لمرحلة جديدة هي مرحلة تجاهل الأثر الفني وتقزيمه حيث تسيطر الملكات العقلية والذهنية على الملكات الحسية والغرائزية وبذلك فإن العصر الحديث يؤصل ويؤسس الإنسان النظري، الفرد المتأمل والباحث والمفكر مقابل إقصاء أو تهميش الذات المتذوقة للعمل الفني. وليس بغريب أن نشهد في الحضارة الغربية الحديثة

ميلاد أعمال فنية من طابع آخر قامت على أنقاض الإبداعات الفنية الجميلة وهي أعمال تتسم بسيطرة الزائل والمبتذل والعادل، وسيطرة الذات وتقنياتها على حساب الموضوع المتمثل وليكون العمل الفني الحديث فسيفساء من الأشكال غير المتجانسة، وتغيب عندئذ حضارة الإبداع الفني الحقيقي ولتقوم على أنقاضها حضارة تجعل من الذات الأساس والمقوم لكل الأشياء. حيث نعيش مرحلة جديدة هي بالتأكيد مرحلة عقلنة الفن وتقييمه، وتقويمه ليولد الفن الحديث على أنقاض الفن الإغريقي والكلاسيكي القديم، ومن ثمة فإن القيمة الفنية الجمالية تستبدل بقيمة جديدة وهي القيمة التاريخية ليكون الفن من حيث هو وحدة وتوافق بين الشكل والمضمون، وبين الذات والموضوع شيئا من الماضي، إذ لم يعد الفن من زاوية نظر التحولات الجدلية والمنطقية الوسيلة التي تلبي أسمى وأرفع حاجيات الروح، فتاريخية الروح المطلق تفترض منطقيا يجاوز الفن في الوقت الذي تبلغ فيه الفكرة ثراءها وتساميها، حيث يعلن الفن الرومنسي الجليل النقلة إلى نمط فني آخر، أو لنقل ميلاد فن آخر هو – قطعا – الفن الحديث.

يستفاد مما تقدم – إذن – أن الروح المطلق يتجاوز – طبقا لطبيعته التاريخية والتطورية ذات التوجه الجدلي والمنطقي – موضوعية الفن ومضمونه ليدرك ذاته، ليتجه إلى ذاته ويعيها وعيا مطلقا، أي تطور الفكرة وثراءها يفترضان تجاوز الفن ومن ثمة انحلاله ليدرك الروح ذاته في الدين ثم أخيرا في الفلسفة بما هي التطور الأقصى النهائي والأرقى للروح المطلق ولتجلي الأنسب للحقيقة. يقول هيغل "النقل أيضا بهذا الصدد أنه إذا كان الفن يفيد في جعل الروح يدرك اهتماماته، فإنه يبقى بعيدا عن أن يكون أسمى نمط للتعبير عن الحقيقة وقد اعتقد الناس أنه كذلك ردحا طويلا من الزمن، وما يزال بعضهم يعتقده ولكن ذلك خطأ لنا إليه عودة. أما الآن فلنكتف بالتذكير بأن الفن يصدم، حتى في مضمونه ببعض التقيدات وبأنه يعمل في مادة حسية، بحيث لا يمكن أن يكون له من مضمون سوى درجة روحية معينة من الحقيقة، وبالفعل أن للفكرة وجود أعمق وأبعد غورا يستعصي على التعبير الحسي : إنه مضمون ديانتنا وثقافتنا. وهنا يتلبس الفن مظهرا مغايرا لذلك الذي كان له في عصور سابقة وتلك الفكرة الأعمق والأبعد غورا التي تمثل المسيحية حدها الأقصى، تستعصي كل الاستعصاء عن التعبير الحسي، إذ ليس بينها وبين العالم الحسي من صلة جامعة ولا تقيم معها علاقات ود وصداقة. وفي التسلسل

الهرمي للوسائل التي تفيد في التعبير عن المطلق، تحتل الديانة والثقافة النابعة من العقل الدرجة الأعلى، درجة أسمى بكثير من درجة الفن[1].

والواضح – إذن – أن الإنسان الحديث لم يعد يقدر الفن وإنما أصبح ينظر إليه نظرة تأملية ونقدية، وهذا ما نجده في اهتمام الإنسان الحديث بدراسة الفن وتمحيصه، تعريف ودراسة وظيفته ومكانته في الحياة المعاصرة، صحيح أن الإنسان المعاصر لا يزال يعجب بالفن ويتأثر به ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة كما في الماضي للتعبير عن المطلق، والثابت أيضا أن الفن أصبح يبدو وكأنه شيء من أشياء الماضي لأنه فقد طابعه الحي وضرورته الحيوية ووجوده الحقيقي، وأصبح مجرد وجود ذهني فإلى جانب تناولنا – اليوم – في العمل الفني المتعة الفنية المباشرة فإننا نهتم أيضا بالحكم العقلي على مضمون الفن وعلى وسائل تعبيره، وعلى مدى تطابقها مع مضمون العمل الفني يقول هيغل "أن الفن يبقى بالنسبة إلينا، من جميع تلك الزوايا، ومن حيث مقصده الأسمى شيئا من أشياء الماضي وبحكم ذلك، فقد بالنسبة إلينا كل ما كان فيه من حقيقة وحيوية أصيلتين، فقد واقعه ولزومه الماضيين، وهو يجد نفسه الآن منبوذا ومنحى جانبا في ذهننا. إن ما يثيره العمل الفني فينا اليوم، إلى جانب المتعة المباشرة، هو حكم يتناول المضمون ووسائل التعبير ودرجة مطابقة التعبير للمضمون على حد سواء[2]".

بيد أن المسلمة الأساسية والتي يقوم عليها منطق التطور من الفن إلى الفلسفة هي انه ليست طبيعة الفن هي التي تحدد انحلاله ونهايته كتعبير عن الحقيقة وعن اللامتناهي بل إن طبيعة الروح وتطوره هي التي تفترض جدليا أن يكف الفن عن كونه تمظهرا للحقيقة وبالتالي فإن النسق وطبيعته تفترضان منذ البدء إعلان نهاية الفن وميلاد الاستيطيقا، ومن ثمة أيضا الإعلان عن استقلالية الفن ورفض كل صلة ممكنة بين الفن والحياة اليومية وبالتالي التأكيد على التوجه نحو العقلانية ونحو الإرث التأملي.

ومما يؤاخذ عن فلسفة الفن عند هيغل ذاك الطابع الذي يختص بتطور الفن ذاته[3]، فمن المعروف أن التطور الفني يخضع لنفس المراحل المنطقية التي يتم بها تطور الفكرة ولكن

---

[1] *Hegel, Esthétique ; Introduction* op.cit p.42.

[2] Ibid p.43.

[3] باختين : خطاب أسلوبيات للرواية الأوروبية : *ترجمة محمد برادة مجلة الكرمل* 1986 من ص.44 إلى ص.82.

يلاحظ ستيس أن الطابع المنطقي للاستنباط الجدلي قد خفت حدته في دائرة الفن[1]" إذ أن تطور الفن من خلال أنواعه الرئيسية الثلاثة، الرمزي والكلاسيكي والرومنسي وكذلك تطوره من خلال الفنون الجزئية الخمسة (العمارة والنحت والرسم والموسيقى والشعر) لا بد أن يكون تطورا تمليه طبيعة الفكرة الشاملة بيد أن هيغل كان يبحث عن الأفكار الجديدة والتصورات التي من شأنها أن تحل التناقض لكي ينتقل من نمط فني إلى نمط فني آخر، وكان ينظر للعلاقة الخارجية بين المضمون والصورة، وهي علاقة يرى فيها المضمون والشكل منفصلا كل منهما عن الآخر، ولهذا كان يحلل صورة الفن تبعا لتحليله للمضمون الذي يحدده. ولهذا فإن الاستنباط الجدلي والمنطقي لا يكون سليما قويما هنا حين ننتقل من صورة الفن الرمزي إلى صورة الفن الكلاسيكي، لأن الإنسان لا يعي هذا التناقض ويسعى إلى حله في اكتشافه لشكل جديد من الفن بيد أن هيغل يفرض تطور الفن بوصفه تطورا منطقيا، ولهذا فإذا كان فكرة الفن الكلاسيكي قد حلت بالفعل تناقض الفكرة القديمة، فإننا لا ندري كيف استخرجت الفكرة القديمة من جوفها الفكرة الجديدة، فالإغريق مثلا هم الذين قاموا بهذا الانتقال.

ولهذا فإن الانتقال لا يسير بضرورة منطقية، "فهو ليس إلا ضرورة ذاتية تختبرها الروح البشرية بوصفها حاجة وهي التي تنتجها بنفسها بعد أن تخلق نوعا جديدا من أنواع الفن[2]" ولذلك فإن الانتقال ذاتي وليس موضوعيا، "ولهذا السبب لا نجد انتقالا حقيقيا أصيلا من دائرة الفن إلى دائرة الدين لا في *موسوعة العلوم الفلسفية* ولا في نهاية كتاب *الاستيطيقا* ولا في *محاضرات في فلسفة الدين*[3].

والثابت أن هيغل – في معرض تحليله لتاريخ الفن – يطور التناقض الكامن في طبيعة الفن ذاته، هذا التناقض الذي يفصح عن ذاته في طبيعة العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، ويصل هذا التناقض إلى ذروته ويبلغ أوجه في صورة الفن الرومنسي، لأنه المبدأ الذي يرتكز إليه الفن الرومنسي هو أنه إذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسي، من خلال الظاهر والموضوعي، فلقد وصل الروح إلى درجة لا متناهية بحيث لا نستطيع أن نجد صورة حسية تكفي للتعبير عنه، وهذا يعني أن الفن يدرك المطلق لا كروح وإنما كموضوع حسي أساسا، وحين يحصل ويحدث الانفصال التام، والقطعية التامة بين الروح المطلق والشكل في الفن، فإن

---

[1] ستيس : فلسفة هيغل، *ترجمة د.إمام عبد الفتاح إمام درا الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة* 1980.
[2]ستيس المرجع السابق ص.660.
[3]ستيس نفس المرجع ص.661.

هذا يعني الانتقال إلى دائرة أخرى هي الدين. وهذا ليس نفيا للفن وإنما استعمال لغة أخرى غير لغة الفن وهي لغة الدين.

ولقد ناقش هيغل وحلل موضوعات الفن أكثر مما بحث الفن نفسه، وهذا لا نجده لدى هيغل فقط، وإنما نجده ايضا لدى كثير من نقاد الأدب والفن والذين يعتمدون على الفكر الجمالي في نقدهم للأعمال الفنية والأدبية، فيتحدثون طويلا عن الموضوعات التي ينبغي أن يتناولها الأدب والفن، دون أن يتطرقوا عن خصوصيات ومقومات وسمات الأدب والفن نفسه "لأنهم يعتقدون أن عزل الأدب أو الفن عن طبيعة الموضوعات التي يتناولها هو تحويل للفن إلى صناعة شكلية[1]" وعليه فقد اتحدت عند هيغل الميتافيزيقا بالفن ومبحث القيمة (الفن) ومبحث الوجود (الميتافيزيقا)، وكأنما الفن في المدونة الهيغلية أضحى ينتمي إلى ميدان الوجود ولا إلى ميدان القيمة، ولذلك فإذا ما تطابقت القيمة مع الوجود، أضحى الفن والتصوف شيئا واحدا.

والثابت أن تفسير هيغل للوضع الذي آل إليه الإنسان في العصر الحديث يتطلب – لديه – أن يمتلك الإنسان حرية داخلية عميقة مادام يفتقر إلى هذه الحرية في العالم الخارجي، نتيجة لقهر السلطة ولسيطرة المؤسسات والثروة والدولة على الفرد. وهذه الحرية الباطنية والداخلية لا تتأتى ولا تتمظهر إلا متى تأمل الإنسان ذاته واستغرق فيها، وهذا التأمل والاستغراق يقترب كثيرا من التصوف، لأن التصوف – في حقيقته وفي جوهره – يحرر من الذوبان في أسر الجزئي والخاص والعادي، والعرضي والهامشي والمبتذل وحين يتحرر الإنسان من النثري فإنه يصل إلى الفن ويدركه وعلى ذلك يمكن القول إن البعد الميتافيزيقي للفن عند هيغل لا يبعد الإنسان عن الواقع، ولا يبعد الإنسان عن وقاع الفن في الحياة الحديثة، بل يجعله أكثر وعيا بالذات وأكثر وعيا والتصاقا بالفن. فالإنسان يمكن أن يقتل في ذاته كل الجوانب الفنية والإبداعية والجمالية إذا استسلم للواقع الراهن، ولم يغترب عنه، ولم يغترب عن نفسه أيضا، لأن الفن في حقيقته – عند هيغل – هو تحقيق للمصالحة بين التناقضات المختلفة والتي يجد الإنسان نفسه محاطا بها.

صحيح أن هيغل يدين في رؤيته للفن في كثير من جوانبها، للحركة الرومنسية والتي كانت سائدة في ألمانيا – في ذلك الوقت – بل إن أثر غوته وشيلر وشلنغ واضح وجلي وبارز تماما في نقده لواقع الحياة الحديثة بيد أن إسهام هيغل يكمن مثلما بينا في جوانب عدة من هذا

[1]جان برتليمي، بحث في عالم الجمال، *ترجمة د. أنور عبد العزيز دار نهضة مصر*، القاهرة 1970 ص.535.

العمل في هذا العرض التركيبي والجدلي لكثير من قضايا الفن، لأن هيغل لا ينظر للعمل الفني بوصفه تعبيرا فرديا وذاتيا وشخصيا عن ذاتية الفنان بل ينظر إليه من حيث كونه تعبيرا كليا عن الجماعة والشعب وروح الحضارة التي ينتمي إليها إذ بين هيغل وأكد على ضرورة الصلة العميقة بين الفن والحضارة، وقد مهد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة والتي تربط الفن بمبحث الحقيقة أو الحضارة.

وقد أصبح هذا الاتجاه مألوفا لدى كروتشه وهيدغر، وقد رأينا في الجزء الأول – من خاتمة الأطروحة – أن نظرة كروتشه للفن لا تختلف كثيرا عن نظرية هيغل، أما هيدغر فإن نظريته الجمالية تؤدي إلى نظرية هيغل "فالفن عند هيدغر هو تكشف للحقيقة، فحقيقة الموجود تتضح وتتكشف من خلال العمل الفني" ولذلك فالفن عند هيدغر يكشف الحقيقة الكلية وليس الحقيقة الجزئية أو حقيقة شيء بعينه.

والثابت هو أن اسهامات هيغل في مجال الفن والجمال بالنسبة إلى عصره، تعد كثيرة بل وموسوعية إذ أن فهم الاتجاهات المعاصرة في علم الجمال وفي النقد الفني وفي التاريخ للفنون مرتبط – إلى حد كبير – بمدى فهم وتفحص نظرية هيغل الجمالية، إذ أن الكثير من الاتجاهات الجمالية والنقدية الفنية المعاصرة قد استندت في لحظتي النشأة والتأسيس إلى الكثير من خصوصيات ومقومات المقاربة الجمالية الهيغلية لما تتميز به من جدة وتحديث ومقاربة موسوعية للفن ولموضوعاته عبر التاريخ منذ اللحظة المصرية، منذ الفن المصري القديم وصولا إلى الفن الحديث[1].

وليس خافيا أن هيغل في تحليله للذاتية الأوروبية قد عبر عنها في صورتين :

أولهما تجسد الفكر الأوروبي، أو الوعي الأوروبي في صور وأشكال سياسية وثقافية وعقائدية ودينية وروحية وجمالية وفنية".

وثانيهما : التعبير عن الوعي الأوروبي بشكل مجرد في المنطق والجدل الهيغلي، وعليه فقد وحدت الهيغلية بين الوعي والتاريخ عبر الأشكال المختلفة مثل الدولة والدين والقانون والفن والثابت أن الهيغلية تطرح تطور الحضارة والذاتية الأوروبية في فهمها لذاتها، وفهمها لحضارتها وتاريخها عبر أشكال الوعي المختلفة والسعي للتحرر من الوعي الساذج والزائف ودعوة للحرية، إذ أن الهيغلية لم تتعال عن الواقع من حيث كونه غريبا عن الإنسان إذ يسعى

[1] مارتن هيدغر – نداء الحقيقة – ترجمة وتقديم د.عبد الغفار مكاوي دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1977 ص.180.

هيغل إلى التصالح معه، ولكي يتم ذلك جعل العقل الإنساني يقوم بنشاطه بطريقة متبانية فلسفية وفنية حتى يتغلب الإنسان على شعوره بالاغتراب ويؤكد فاعليته وقدرته في أن يؤدي دوره، فالفكرة العقلية والتاريخية الحية تحمل في باطنها وفي ذاتها، وفي داخلها قوة تحققها في الوجود والواقع لتحصل المصالحة بين الذاتي والموضوعي، وبين الفكر و المفكر فيه، إذ أن أشكال الوعي المتبانية تعبر بطرق متبانية عن إدراكها للوجود وللواقع إذ أن ما هو عقلاني واقعي في التصور الهيغلي.

وهذه المصالحة لا تتم – بالتأكيد – إلا من خلال رؤية شاملة تتحقق على نحو إبداعي على طول التاريخ البشري والإنساني ومن هنا فقد أعطى هيغل العقل أو الروح قدرة على النفاذ إلى الممكن لا إلى الضروري الواضح بذاته فقط، الشيء في ذاته لا لمظهره الخارجي فحسب فقد أوجد هيغل لعالمي الجواهر والظواهر (النومينا والفينومينا) أصلهما وتحققهما في الواقع عن طريق تجسيد الفكرة وتعينها موضوعيا وحسيا، فلم ينظر هيغل إلى الجمال من حيث كونه مفهوما أو تصورا – وإنما لأن وجدانه يتفاعل مع عقله، أو لأن عقله يعمل بطريقة متبانية تهدف إلى غاية واحدة – نظر إليه من حيث كونه فكرة تتمثل حسيا من خلال روح إنسانية اقتلعتها من انغماسها في بوتقه الوسط الحسي الخارجي والعادي لتجسدها في أشكال وأنماط فنية وجمالية تؤثر تأثيرا فعالا في الحس الإنساني.

وهكذا لم يختلف مضمون الفن عن مضمون كل من الفلسفة والدين من حيث كون كل منهما يحتوي "فكرة حية" واقتصر انحلاف بين هذه الأشكال الثلاثة للروح على التعبير بأشكال أو أساليب مختلفة.

وبالتالي فقد أدى هذا الصراع بين الملكات إلى ثراء وتكامل الرؤية الهيغلية، وإلى بيان فاعلية الفن في الكشف عن حركة تحقق وجودية ومعرفية للذات الإنسانية في سعيها إلى المطلق وفي التعبير عنه، وبتعبير آخر فقد أدى الصراع بين الملكات في النسق الفلسفي الهيغلي إلى التكامل المعرفي والوحدة الإنسانية، بل وتحقيق الحرية الإنسانية حين انتهى تطور الفنون الجزئية عنده بالشعر، والشعر فن زماني يحث الروح على الانفتاح على أشكال من الفن الكوني الذي يفك ألغازه العلم يوما بعد يوم. إذ يكون للفنان دور فعال في الحضارة التكنولودية ويعبر عن ثقافة فيقدم نوعا جديدا من القيم الموجهة لسلوك الأفراد، إذ يمكن أن يقدم ما يسمى بالتكنوجمالية، بمعنى خلق وعي جديد يقوم على النظرة الكلية الموحدة للعناصر والتي قد تبدو

متنافرة ظاهريا، نظرة كلية تتسم بالحيوية والدينامية شاملة للجانبين المادي والروحي والتقني والجمالي "إذ أن الذات الإنسانية تحتاج للتوازن والتكامل في كل مجالاتنا الثقافية[1]".

ويتضح من النسق الفلسفي الهيغلي ومن فلسفة الفن لديه إن الفن سبيل من سبل الرؤية والمعرفة التي تتكامل بها وحدة الإنسان وتنسجم من خلال ملكاته، "فالإنسان واحد في كل ما يقوم به من أوجه النشاط سواء أكانت علما أن فنا وسواء تأملنا الإنسان على أنه اله أو ذات[2] إذ أن الوجود الإنساني، وجود مركب من عناصر مادية وروحية، ذاتية وموضوعية، ظاهرية وباطنية. وهذه التركيبة نفسها تقتضي تعدد أنواع المعرفة حتى يمكن لكل نوع من أنواع المعرفة الإنسانية أن يقابل وأن يفي بحاجة عنصر من العناصر التي تتألف منها تركيبة الإنسان، فنحن نحتاج لمستوى فيزيائي من المعرفة يقابل الجانب المادي فينا ونحتاج أيضا إلى مستوى وجداني من المعرفة ليقابل الجوانب الروحية فينا ونحتاج أيضا لمستوى عقلاني وفكري يساير الجانب العقلي فينا، والفن هو ذلك النشاط الذي يستطيع أن يوضح هذه الوحدة بين الجوانب المادية والروحية الإنسانية، فالإنسان منذ وعيه الأول يسعى إلى المطلق وإلى النفاذ إلى الحقيقة وتعددت أساليبه في الحصول عليها لينتهي به الأمر إلى الحصول على أنواع من المعرفة واكتسابها في أشكال متنوعة فلسفية وعلمية وفنية ودينية وقانونية وأخلاقية وسياسية تمثل شتى أنواع الوعي الإنساني وأشكاله المختلفة.

وهذه الأنواع المختلفة للمعرفة الإنسانية تشكل وحدة عضوية تتطور وتتعاقب لتشكل المثل الأعلى الذي ترنو إليه الإنسانية، هذا المثل الذي يحتوي في داخله كل أنواع معرفتنا، المعرفة الإنسانية ووسط هذه الأشكال المعرفية ينبثق الفن من حيث كونه رؤية شاملة للكل ينبثق من خلالها الدين والفلسفة والعلم، هذا الكل الذي يشكل حقيقة واحدة لكن أوجهها متعددة ومحددة للهوية الثقافية والحضارية، إذ أن الثقافة في أحد تعريفاتها هي العملية التي تحتوي معايير وقيم الحكم والتنبؤ والتوجيه، بمعنى آخر هي تلك الظاهرة أو العلامة التاريخية الشاملة التي يحتوي على مجموع القيم المادية كمنجزات العلم والتكنولوجيا، والقيم الروحية كالفن والدين والفلسفة وحتى العلم في جانبه النظري متى انتقل من الطور النظري إلى الطور العملي لم يعد فيه أي جانب روحي.

---

[1] جون ديوى : *الفن خبرة*، فصل الفن والحضارة ص.547 ترجمة د.زكريا إبراهيم دار النهضة المصرية دون تاريخ.
[2] ج.برونوفسكي – *وحدة الإنسان* – ترجمة فؤاد زكريا المقدمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.

ويتميز الفن في إدراكه للحقيقة أو التعبير عنها بطابعه الوظيفي، إذ أن الوظيفة المعرفية الأولى للفن قد ارتكزت على مبدإ المغايرة وتمايز الذات الإنسانية عن الطبيعة والقدرة على تشكيل الصورة.

ويستفاد مما تقدم أن الروح المطلق يبسط في التاريخ ويتمظهر لتحقيق الحق والحرية، إذ أن الروح المطلق ليس جوهرا ذا طابع تجريدي بل هو وعي وإدراك ومعرفة، إذ أن الماهية في التصور الهيغلي تتجاوز المفهوم الأولي في التقليد الغربي الميتافيزيقي لأنها (الماهية) لا تنفصل عن الوجود الحقيقي بل هي عين وجودها. هذا الوجود يحقق الماهية تاريخيا، تاريخ باطني وذاتي والممارسة الفنية هي لحظة جوهرية وأولية لتحقيق الماهية أو الروح، إذ أن حقيقة الروح لا تختلف عن مسار تاريخه والذي هو عين حقيقته.

والثابت أيضا أن ارتباط البعد الجمالي الفني بالبعد الفلسفي مسلمة ومصادرة أساسية في الفكر الهيغلي، إذ لا يمكن عزل الفني عن الفلسفي فالفن كالدين والفلسفة طريقة لإدراك ومعرفة الروح الكلية "الفن هو بحث الكائن بأكمله - وبما هو ذاته – عن تأسيس داخل أفق الوجود وما يتعلق بمعناه[1]" فالفن إذ تعبير عن المطلق وعن الحقيقة وعن الفكرة.

وعن هذا الارتباط بين الجمالي والفلسفي يقول مارك جمناز "إن الفن لا يقل شأنا عن الدين والفلسفة لأنه يعبر ويجسد مسار الروح وحياته وأن يصير مدركا وواضحا بفضل الآثار والأشكال الفنية[2]" .

وعلى هذا النحو فإن الفلسفة التأملية تختزل النظرة التأملية للفن وللجمال في المطابقة بين الجميل والحق، فليس ثمة تعارضا بينهما لأن المواضيع الجمالية تسهم في تحليل ومعالجة بعض المسائل الفلسفية.

ولئن عجز الفكر الإنساني على إدراك الأشياء في ذاتها، أي أن يدرك العقل البشري عالم الجواهر، في التصور الكانطي لفصل الكانطية البارز والواضح بين عالم الظواهر وعالم الجواهر، فإن النسق الهيغلي ذو الطابع الديالكتيكي والجدلي وذو النظام الكلي لا يفصل البتة بين عالم الجواهر (الأشياء في ذاتها) وعالم الظواهر (عالم الحس) فالعقل عند هيغل ليس سوى تعبيرا عن جواهر الأشياء في تعيناتها وتمظهراتها، وعليه فإن المطلق يتحد بالأشياء، وليس بعد

[1] توفيق الشريف: *فلسفة الفن* دار سيناد للنشر – تونس الطبعة الأولى 1995 ص.22.

[2] *Jimenez (Marc), Qu'est ce que l'Esthétique, Gallimard 1997.*

كليا أو تجريديا يتعالى عن الوجود وعن الواقع، فالكل يحوي الجزء والأجزاء هي ترجمان للكل وتعبير عنه، إذ يكون الكل بما هو مطلق، الحقيقة الوحيدة وتكون الأجزاء والأشياء (الظواهر) تعبيرات مختلفة ومتباينة. وهذه التعبيرات أو التمظهرات تختلف بالكيف والدرجة لا بالطبع، فهي من طبيعة واحدة، طبيعة روحية وتكون الممارسة الفنية أحد هذه التمظهرات والتي تسعى إلى تخطي وتجاوز التعارض أو الاختلاف بين الذات والموضوع بين الظاهر والباطن، وبين الشكل والمضمون، بين الصورة والمادة وبين الحسي والروحي فإذا ما أردنا أن نضبط ونحدد للفن هدفا فلن يكون سوى كشف الحقيقة والتعبير عنها عينيا، وتصوير كل ما يختلج (يجيش) في النفس حيث تعكس الأعمال الفنية النفس الحرة في لا تناهيها فبفضل النشاط الفني يسعى الفرد الإنسان إلى تحقيق حريته كتعبير عن ثراء الروح.

والواضح أن الاستيطيقا تمثل – في النسق الهيغلي – التأمل الفلسفي للممارسة الفنية وللنقد الفني ولتاريخ الفن حيث يتحد البعد النظري في *استيطيقا* هيغل بالبعد التاريخي، ذلك أن التفكير الفلسفي الجمالي لدى هيغل ينطلق من آثار فنية تاريخية وحقيقية. وعليه فإن النظرية الجمالية الهيغلية لا تتأسس انطلاقا من بنية تأملية مجردة ومفارقة للتاريخ وللزمن، من حيث أن النظري يحايث العملي، والفلسفي يحايث الجمالي والتاريخي في آن واحد.

وعندئذ تصبح *استيطيقا* هيغل أشبه بتحقيب تاريخي حيث ينتقل هيغل من حضارة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر ومن حقبة تاريخية إلى أخرى لتوضيح هذه المسألة الجمالية والفلسفية أو تلك. إذ أننا نجد في *استيطيقا* هيغل الماما هيغليا واسعا وموسوعيا بالحضارة اليونانية الإغريقية وبخصوصياتها وأبعادها الحضارية ومميزاتها. والماما بالحضارات الشرقية القديمة، كالحضارة الهندوسية أو الحضارة المصرية الفرعونية، وكأن الأثر (نقصد الاستيطيقا) أشبه بموسوعة حضارية كما لو كان هيغل ملما ومطلعا على الطابع الكلي للأديان، كالأديان الوضعية الطبيعية في الحضارات الشرقية القديمة أو الأديان المنزلة (اليهودية والمسيحية والإسلام) كما يتناوب الجمالي والفلسفي في المجلدين الثالث والرابع من كتاب *الاستيطيقا* والفني مع الحضاري فترى هيغل يتحدث عن هوميروس كما لو كان معاصرا له ويبرز خصوصيات الفن الإسلامي – ولو في أسطر قليلة – كما لو كان ناقدا للحضارة الإسلامية ويتحدث عن الدراما والتراجيديا والرواية والمسرح كما لو كان ناقدا أدبيا أو مسرحيا، كما كان هيغل على دراية تامة بالفنون الجزئية فتراه يتحدث عن الضلال والأضواء في الرسم كما لو كان رساما

وعن القوافي والبحور الشعرية والأوزان حتى تخاله شاعرا وعن الألحان في الموسيقى حتى تظنه موسيقيا رغم ما تطلبه هذه الفنون من ثقافة فنية خاصة ومن تقنيات موضوعية وذاتية تتباين من شكل فني إلى آخر فكان النص الهيغلي ينتقل بنا من الشعر الإسلامي إلى أعمال رافئيل الفنية ومن الأدب الهندي في دلالته الرمزية ومن أساطير هوميروس وسوفكليس إلى أعمال شكسبير، أي الانتقال من الألياذة والأوديسا إلى روميو وجولييت.

إن أثر *الاستيطيقا* يجسد العبقرية الهيغلية في تناولها لأي موضوع من الموضوعات حيث نجده يوضح الفكرة الأساسية من خلال تحليل عميق للموضوع وفي تكامل منطقي متناغم، تكامل منطقي لا ينفصل فيه الفني عن الفلسفة العامة الهيغلية إذ ربط هيغل حديثه في الفن بمجمل أرائه وأفكاره الفلسفية وفي المنطق والتاريخ والحضارة والتي يتناولها في آثار أخرى *كفينومينولوجيا الروح* و*أصول فلسفة الحق*، وعليه فإن رؤية هيغل الفلسفية لا تفصل بين الرؤية الكلية وتطبيقاتها المختلفة في الفن والدين والحضارة والتاريخ والدولة والقانون والأخلاق...ذلك أن تصنيف هيغل للفنون ينبني على مسلمة أساسية وهي مدى قرب هذا الفن أو ذاك من الخطاب الفلسفي ولذلك يأتي الشعر متصدرا هذه الفنون إذ يشكل الخطاب الشعري بداية موت الفن وانحلاله وفنائه واستحالته إلى خطاب آخر أرقى للتعبير عن المطلق، ويعتبر الشعر بمثابة التأليف بين الفنون التشكيلية (الرسم) والموسيقى، تأليف بين باطنية الموسيقى وظاهرية الرسم وهو مثلما بينا في بعض مواضع هذا العلم – الفن العام الكلي إذ أنه في تقدير هيغل – ليس ملتصقا بالحقبة التاريخية الرومانسية وإنما هو الفن العام والكلي والشكل الأنسب والأمثل لكل الحقبات التاريخية والحضارية وبهذا التصور يصبح الشعر فنا اطلاقيا وكأننا به يصير فنا مثاليا قد يتعالى على التاريخ والزمن[1].

ولتوضيح مكانة الشعر نقترح هذا الجدول الذي يبين التطور الحاصل في الفنون الجزئية[2] :

1

فن العمارة	مادة عمياء مبهمة	فكرة غير واضحة وشكل غير متجسد
النحت	مادة مشكلة : ظاهرة الحياة العضوية	فكرة واضحة بفضل تناغم الشكل والمضمون
الرسم	ظاهرة مرئي في بعدين : فضاء مسطح	انكفاء الروح إلى ذاته
الموسيقى	باطنية ذاتية في الزمن الزائل : علاقات زمنية	انكفاء الروح إلى ذاته
الشعر	ذاتية متخارجة في الكلمات	انكفاء الروح إلى ذاته

2 كما إننا نبرز من خلال مثال توضيحي آخر النقلة التي تتم من الفن الكلاسيكي إلى الفن الرومنسي والتي تمهد لانحلال الفن.

ويستفاد من الجدول رقم 2 أن الانتقال من الفن الكلاسيكي إلى الفن الرومنسي يمثل نهاية الفن حيث أضحت العبقرية في الفن الرومنسي بمثابة القدرة الإبداعية الخلاقة واللامتناهية والحرة للفنان، فبدل التوازن بين الظاهر والباطن وبين الشكل والمضمون والذي كان السمة المميزة للفن الكلاسيكي أصبح الفن الرومنسي بمثابة "الحدث" أو المناسبة والتي يؤكد من خلالها الفنان حضوره اللامتناهي، إذ صار اللاتوازن الخاصية المميزة للفن الرومنسي الحديث، إذ صارت الباطنية أو الذات اللحظة الأساسية الأولى والجوهرية وأصبح التمثل الخارجي أمرا ثانويا وهامشيا ومهمشا وغير ذي جدوى لتنعدم قيمة العمل الفني في ذاته وتنعدم أيضا أهميته، وكأن الأعمال الفنية في الفن الرومنسي أضحت مجرد زخرف وكساء تشكل مناسبة ليثبت من خلالها الفنان قدراته اللامتناهية واللامحدودة، فتطغى حينئذ الوسائل التعبيرية والأداتية الذاتية على حساب الموضوع المتمثل فبدل أن يفصح الفن عن ذاته صار مناسبة ليفصح عن مبدعه ومجرد ترجمة لشخصية الفنان وذاتيته ولعب إزاء المواضيع، إذ أن الموضوع الفني استحال إلى مجرد مفهوم.

	الفن الكلاسيكي	الفن الرومنسي
موطنه	اليونان	الغرب المسيحي
طبيعة العلاقة بين الشكل والموضوع	توافق تام ووحدة جوهرية	انحلال الوحدة الجوهرية
كيفيته	استحالة الباطن إلى الظاهر	ارتداد الخارج إلى الداخل
الأسلوب	متعين بوضوح	تعدد الأساليب وتنوعها
حضور الفنان	الإفصاح عن الأثر الفني	الإفصاح عن ذاتية الفنان وترجمة لشخصيته
الموضوع	متكافئ مع الذات	خضوع تام للذات المبدعة
المضمون	مجسد	تحطيم المضمون
الإنتاج الفني	نشاط متكافئ	لعب حر إزاء الموضوع

ببليوغرافيا

أهم المصادر والمراجع المعتمدة:

أولا: المصادر الأجنبية

أ- مؤلفات هيغل: المترجمة إلى الفرنسية

1) HEGEL : (Gwf) *Foi et Savoir*, Paris ophrys 1952
2) HEGEL (G.W.F.) : *Phenomenologie de l'esprit*, traduction Hyppolite, édition Aubier, 1939- 1941.
3) HEGEL (G.W.F.) *Science de la logique*, traduction, édition Aubier Jean KELEVITCH, 1949.
4) HEGEL (G.W.F.) : *Esthétique* ; traduction Jankélévitch Paris Aubier, 1964-1971
5) HEGEL(GWF) ,Principes de la philosophie du droit ,Trad ,R,Derathé ,paris ,Vrin, 1993

ب- مؤلفات هيغل المترجمة إلى العربية:

6)***هيغل ،الإستيطيقا ،المدخل إلى علم الجمال ـفكرة الجمال*** ،ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة ،بيروت،1978.

6) ***هيغل،الإستيطيقا،الفن الرمزي*** ،ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة ،بيروت،1979.
7) **هيغل ،الإستيطيقا،الفن الكلاسيكي**،ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة بيروت،1979.
8) **هيغل،الإستيطيقا،الفن الرومنسي**،ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة،بيروت،1979.
9) هيغل: **موسوعة العلوم الفلسفية**، ترجمة وتقديم وتعليق د. إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1985.
10) هيغل: **أصول فلسفة الحقّ، الجزء الأول**: ترجمة وتقديم وتعليق د. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1983.

11) هيغل: **محاضرات في فلسفة التاريخ "الجزء الأول"** ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة 1974.

12) هيغل: **العالم الشرقي، الجزء الثاني من محاضرات في فلسفة التاريخ:** ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير بيروت 1984.

13) **هيغل ،في الفرق بين نسق فيشته ونسق شيلينغ في الفلسفة**،ترجمة ناجي العونلي:المنظّمة العربيّة للترجمة،مركز دراسات الوحدة العربيّة ،الطبعة الأولى،بيروت،2007.

ثانيا، مراجع حول هيغل وعلم الجمال ومؤلفات أخرى :

أ- اللغة العربية:

14) إمام (إمام عبد الفتاح): **المنهج الجدلي عند هيغل**، دار المعارف القاهرة 1969.

15) برتليمي (جان): **بحث في عالم الجمال** : ترجمة أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1970.

16) باختين (ميخائيل) **الخطاب الرّوائي**: ترجمة وتقديم الدكتور محمد برادة دار الفكر للدراسات القاهرة 1987.

17) البهنسي (عفيف) **جمالية الفنّ العربي**، عالم المعرفة الكويت 1979

18) بن عبد العال (عبد السلام): **هايد ضدّ هيغل**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 1985.

19) بدوي (عبد الرحمان): **نيتشه**: وكالة المطبوعات، الكويت 1975.

20) التريكي (فتحي ورشيدة) **فلسفة الحداثة**: مركز الإنماء القومي بيروت 1992.

21) (التريكي رشيدة)**الجماليات وسؤال المعنى** ،ترجمة إبراهيم العميري،الدار المتوسّطيّة للنشر،2009.

22) جارودي (روجيه)، **فكر هيغل**، ترجمة دالياس مرقص، دار الحقيقة بيروت دون تاريخ.

23) دولوز (جيل) **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993.

24) الزارعي (محمد محسن) **الاستيطقا والفنّ على ضوء مباحث فينومنولوجية**، دار محمد علي الحامي للنشر، الطبعة الأولى، 2003.

25) ستيس: **فلسفة هيغل**، ترجمة، د. إمام عبد الفتاح إمام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1980.

26) سعيد توفيق،**الخبرةالجماليّة(دراسةفي فلسفة الجمال الظاهراتيّة)**المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع،بيروت،الطبعة الأولى،1993.

27) الشريف (توفيق): **فلسفة الفنّ**، دار سيباد للنشر، تونس الطبعة الأولى 1995.

28) شافار (جون ماري): **الفنّ في العصر الحديث**، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة السورية، دمشق 1996.

29) الشابي (نور الدين): **نيتشه ونقد الحداثة**، دار المعرفة للنشر، طبعة 2005.

30) الشاروني (صبحي) **مدارس ومذاهب الفنّ الحديث** (الجزء الأول) الهيئة العامّة للكتاب 1993.

31) الشوان (عزيز) **الموسيقى، تعبير نغمي ومنطقي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.

32) علي عبد المعطي :**فلسفة الفن** ،دار النهضة العربيّة ،بيروت،1984.

33) عونلي (ناجي):**هيجل الأوّل وسؤال الفلسفة**،دارصامد للنشر،تونس،2006

34) فاتيمو: **نهاية الحداثة**: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة: ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية 1998.

35) فان تيفيم (بول): **الرومانسيّة في الأدب الأوروبي**، ترجمة صباح الجهنم، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق 1996.

36) كروتشه (بندتو) **المجمل في فلسفة الفنّ**، ترجمة سامي الدّروبي، دار الفكر العربي القاهرة 1974.

37) كاوفمان(والتر)**التراجيديا والفلسفة**،ترجمة كمال يوسف حسين،المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،بيروت،الطبعة الأولى،1993.

38) المكي سامي: **الإسلام والشعر** –عالم المعرفة الكويت 1983

39) المزوغي (محمد): نيتشه، **هيد غرفوكو: تفكيك ونقد** دار المعرفة للنشر، تونس دون تاريخ.

40) هوراس: فنّ الشعر: ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامّة.

41) ماركيوز (هربرت) **العقل والثورة**: ترجمة فؤاد زكرياء الهيئة المصرية العامّة للكتاب 1997.

42) هيبوليت (جون): **مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيغل**، ترجمة أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة 1969

43) هيبوليت (جون) دراسات في ماركس وهيغل، ترجمة جورج صدقي، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1971

44) هابرماس : **القول الفلسفي في الحداثة**: ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1995

45) هيدغر (مارتان): **نداء الحقيقة**: ترجمة: عبد الغفار مكاوي دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1977.

46) هويسمان(ديني)**علمالجمال**،ترجمةظافر الحسن،منشوراتعويدات،بيروت، باريس،الطبعة الثالثة،1970.

ب- اللغة الفرنسية :

47) ARISTOTE : *POETIQUE*, traduction J. Hardy, Gallimard 1996.

48) ADORNO (T.W.) *la théorie esthétique*, Paris, Klickhieck 1976.

49) BOUVERERSE (Renée) *L'expérience Esthétique*, édition Armand Collin 1998.

50) BAYER (R) : *Traité de l'Esthétique*, édition Armand Collin 1956.

51) BAYER (R) *Histoire de l'Esthétique*, édition Armand Collin 1961.

52) Bourgeois(Bernard) ;La pensée politique de Hegel,Ed,p.U .F ,1969 .

53) Bourgeois(Bernard) :Eternité et historicité de l'esprit chez Hegel ,Ed,Vrin,1991

54) Bûrger (Peter) La prose de la modernité ; traduction JIMENEZ (Marc) edit paris Klinckseick 1995.
55) BIAGGI (Vladimir) : *Nietzsche* ; Armand Collin 1996
56) CHERIF TAOUFIK, *Esthétique et critique chez Kant* ; Tunis 1983 (Faculté des lettres).
57) Château(Dominique) :La philosophie de l'art (fondation et fondement),l'harmattan,2000 .
58) Danto(Arthur) :La transfiguration du banal .Trad,Schaffer .le Seuil 1989.
59) Dufrenne(Mikel) :Esthétique et philosophie,Ed,paris,Klincksieck,1976 .
60) FERRY (Luc) *Homo Aesthéticus*, édition Grasset 1990.
61) F .Fukuyama,la fin de l'histoire et le dernier homme,paris ,Flammarion,Champs,1992.
62) HYPPOLITE (J) *Génèse et structure dans la phénoménologie de l'esprit de Hegel*, édition Aubier 1946.
63) HYPPOLITE (J) *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Rivière 1948.
64) HEIDEGGER (Martin) *Chemins qui ne mène nulle part*, Paris Gallimard, 1971.
65) HEIDEGGER (Martin) : *Nietzsche* (T1) Paris Gallimard 1971.
66) HEIDEGGER (Martin) : *Introduction à la métaphysique*, Paris Gallimard 1967.
67) HEIDEGGER (Martin) : *L'origine de l'œuvre d'art* traduction W Brokimeir, Paris Gallimard 1962.
68) HAAR (Michel) : *l'œuvre d'art, Essaie sur l'ontologie des œuvres*, Hatier, 1968.
69) HAAR (Michel) : *Nietzsche* et la métaphysique, Paris Gallimard 1993.
70) JIMENEZ (Marc) : *Qu'est ce que l'Esthétique* ? Gallimard
71) JIMENEZ (Marc) : *l'Esthétique contemporaine*, Paris Klincksieck 1999.

72) JIMENEZ (Marc) : La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ? ed ; paris Klincksieck 1995.

73) KANT (E), *critique de la faculté de juger* : traduction; (A) philonenko, Paris vin 1997.

74) KESSLER (Mathieu) : *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris PUF 1999.

75) KESSLER (Mathieu) : *l'Esthétique de Nietzsche*, Paris PUF 1998.

76) LACOSTE (J) : *La philosophie de l'art* « Que sais je » PUF 1981.

77) LARMOR (Charles) : *Modernité et morale*, Paris PUF 1993.

78) LALO (Charles) : *Notions d'Esthétiques*, PUF 1960.

79) LOVE DE HANSEN : *Emmanuel Kant : Analytique du BEAU*, Paris Hatier Janvier 1983.

80) Michaud (yves) la crise de l'art contemporain ; paris P.U.F 1997.

81) NIETZSCHE : *La naissance de la tragédie*, traduction Philippe Lacoue-Labarthe, Paris Gallimard 1977.

82) NIETZSCHE : *Humain trop humain (I)*, traduction Robert Rovini Paris Gallimard 1988.

83) NIETZSCHE : *Gai savoir* : traduction : Pierre Klossowski Paris Gallimard 1982.

84) NIETZSCHE : *par – delà bien et mal et la généalogie de la morale*, traduction : Corréluis Heim, Isabelle Hildebrand et Jean Gratien, Paris Gallimard 1971.

85) NIETZSCHE : *le cas wagner*, traduction : Jean Claude Hembry Paris Gallimard 1974.

86) PHILONENKO (Alexis), *Nietzsche, le rire et la logique* : librairie générale française, 1995.

87) SCHILLER : *lettres sur l'éduction Esthétique de l'homme* : traduit, (R) Leroux Paris Aubier 1943.

88) SCHELLING : *Textes Esthétiques*, traduction ; Apermet, édition

89) SCHELLING : *le système de l'idéalisme transcendantal*, traduction C. Dubois éd. Louvain 1978.

90) SCHERRINGHAM: *Introduction à la philosophie esthétique*, payot, 1992.

91) TEYSSEDRE (B) : *l'esthétique de Hegel*, PUF 1958.

92) Taylor (Charles),Hegel et la societé moderne ,1979,Trad et Ed française,paris ,CERF ,1998.

أطروحات:

اللغة الفرنسيّة :

1)Fethi el Meskini :**La notion du sujet et le travail du négatif dans la phénomenologie de l'esprit de Hegel** ,Tunis,1988 .

2)Neji Ounelli :**Dialectique et reflexion chez Hegel** ,Tunis ,1996.

3)Ridha chennouffi :**La naissance de la philosophie pra tique chez Hegel** (1793-1816),Tunis ,1986 .

مقـــــالات:

اللغة العربية

فتحي المسكيني هيغل بالنسبة إلينا أو التفلسف بعد الروح .المجلة التونسية للدراسات الفلسفية عدد 44-45سنة2009

أبو يعرب المرزوقي .عرض كتاب هيغل الأول .المجلة التونسية للدراسات الفلسفية عدد44-45سنة2009

93) ابراهيم مراد: **دمعة نيتشه المنكسرة: إرادة القوّة نحو فوق البشري** كتابات معاصرة، العدد 30، 1997.

94) كراجها برابها: **لوكاتش وباختين ودراسة اجتماعية للرواية**: ترجمة أمين محمود الشريف، مجلة ديوجين، العدد 73، مطبوعات اليونسكو.

95) توفيق الشريف: **معقولية تصنيف الفنون،** الإبداع والنقد، مركز النشر الجامعي، 2000.

96) شاكر مصطفى: **الوحدة في الفنّ الإسلامي،** مجلة الفنّ المعاصر، العدد الأول، خريف 1986.

97) جان شارون: **الموت في الفكر العربي،** ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة أمام عبد الفتاح أمام، عالم المعرفة الكويت عدد 67 أفريل 1984.

98) عبد الحليم عطية ،**هيغل في الفكر العربي المعاصر** ،أوراق فلسفية ،أوت 2008.

99) BRITO (Emilio) ; *Hegel dans la théorie esthétique* ; Archives de philosophie n° 44 (1981).

100)Bourgeois(Bernard),Hegel :L'Ancien parmi les modernes,Revue tunisienne des Etudes philosophiques n44-45,2009 .

101)LEGROS (Robert) : *Hegel et l'esprit de beauté* : Revue de philosophie ancienne (T3) N° 2, 1985.

102)ROVIELLO (Anne Marie) : *l'individualité universelle dans la tragédie grecque selon Hegel*, Revue de la philosophie ancienne (T3), n° 2, 1985.

الفهرس